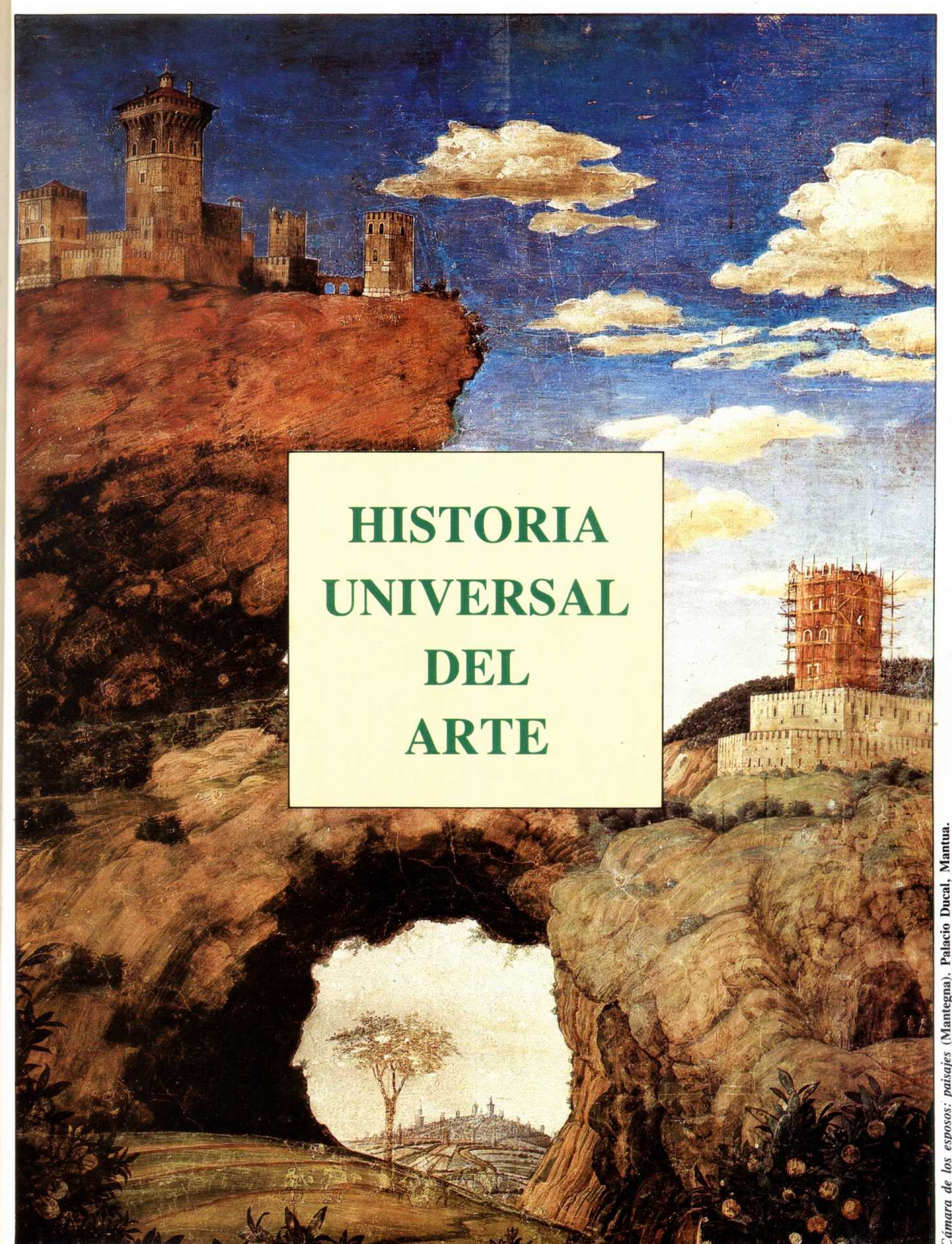
HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE










Cámara de los esposos: paisajes (Mantegna). Palacio Ducal, Mantua.



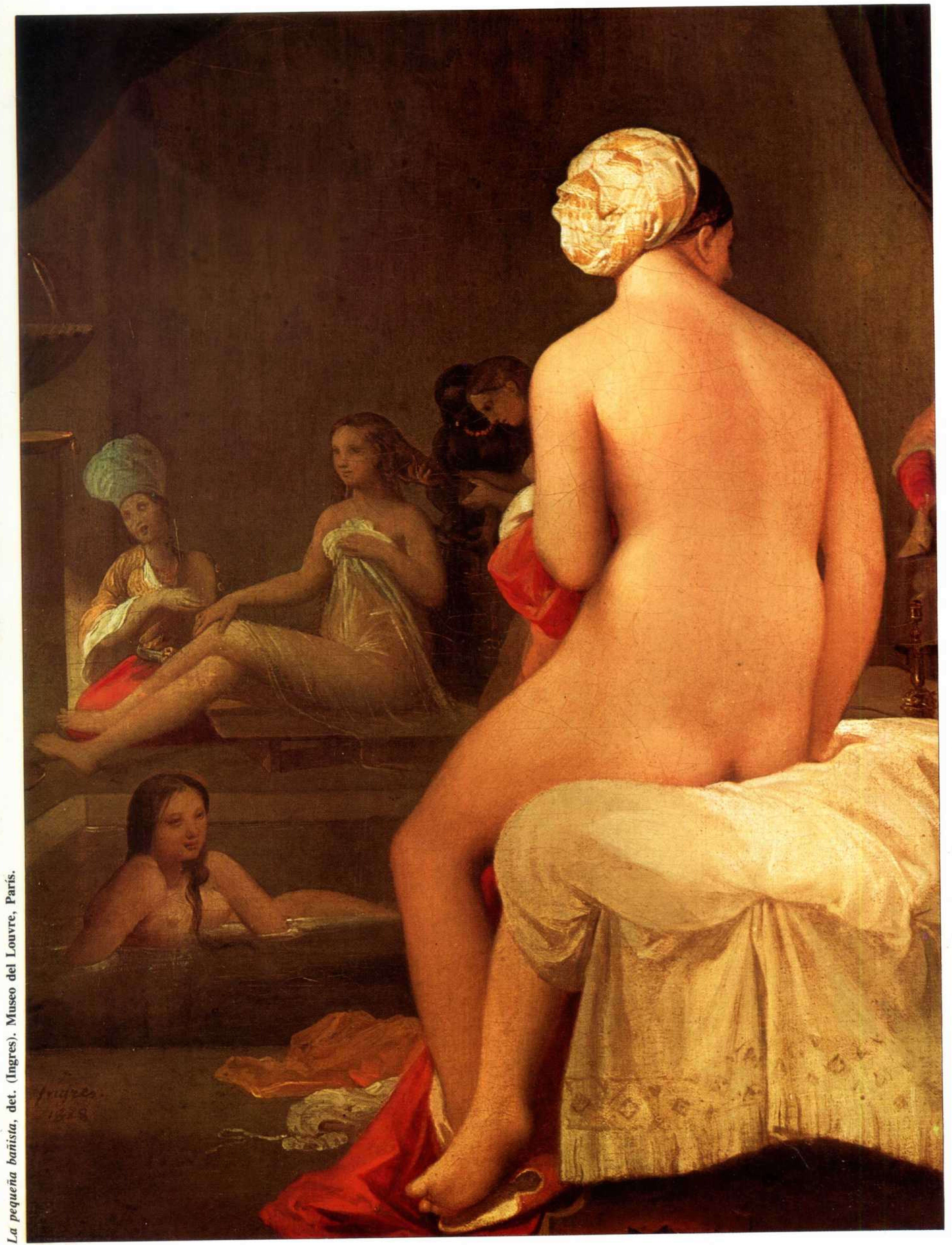
Señora con sombrero y boa de plumas (Klimt). Österreichische Galerie, Viena.

HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE

Volumen 11







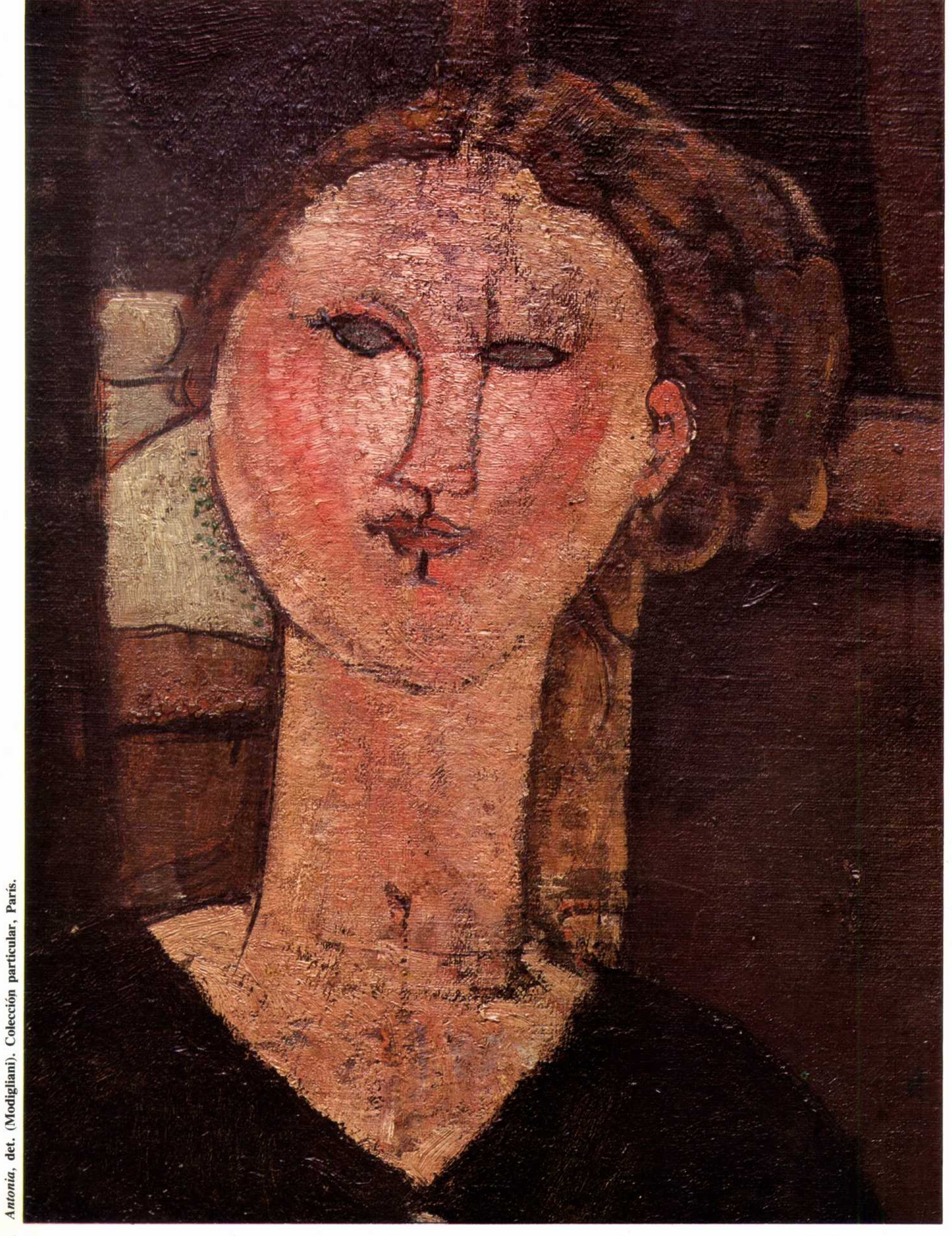
La pequeña bañista, det. (Ingres). Museo del Louvre, París.

Esta obra es una realización de la
División Grandes Obras de SARPE

Redacción
Coordinan la obra:
Juan San Miguel, Fernando Olmeda y Carmen Martínez-Ortiz Rey
Diseño:
Anita Sand.
Maquetación:
Belén Cela.
Documentación:
Lucía Sánchez, Archivos Gráficos de SARPE
En portada:
Madame Derausay, det. (Ingres). Museo Conde de Chantilly, París.

Edita
SARPE (Sociedad Anónima de Revistas, Periódicos y Ediciones), Pedro Teixeira, 8. Madrid-20

Printed in Spain - Impreso en España
Imprime: Alvi, Industrias Gráficas, S. A. - Manuel Luna, 13 - Madrid-20
ISBN: 84-7291-599-9 (tomo XI). ISBN: 84-7291-588-3 (obra completa). D. L.: M. 965-1984.



Antonia, **det. (Modigliani). Colección particular, París.**

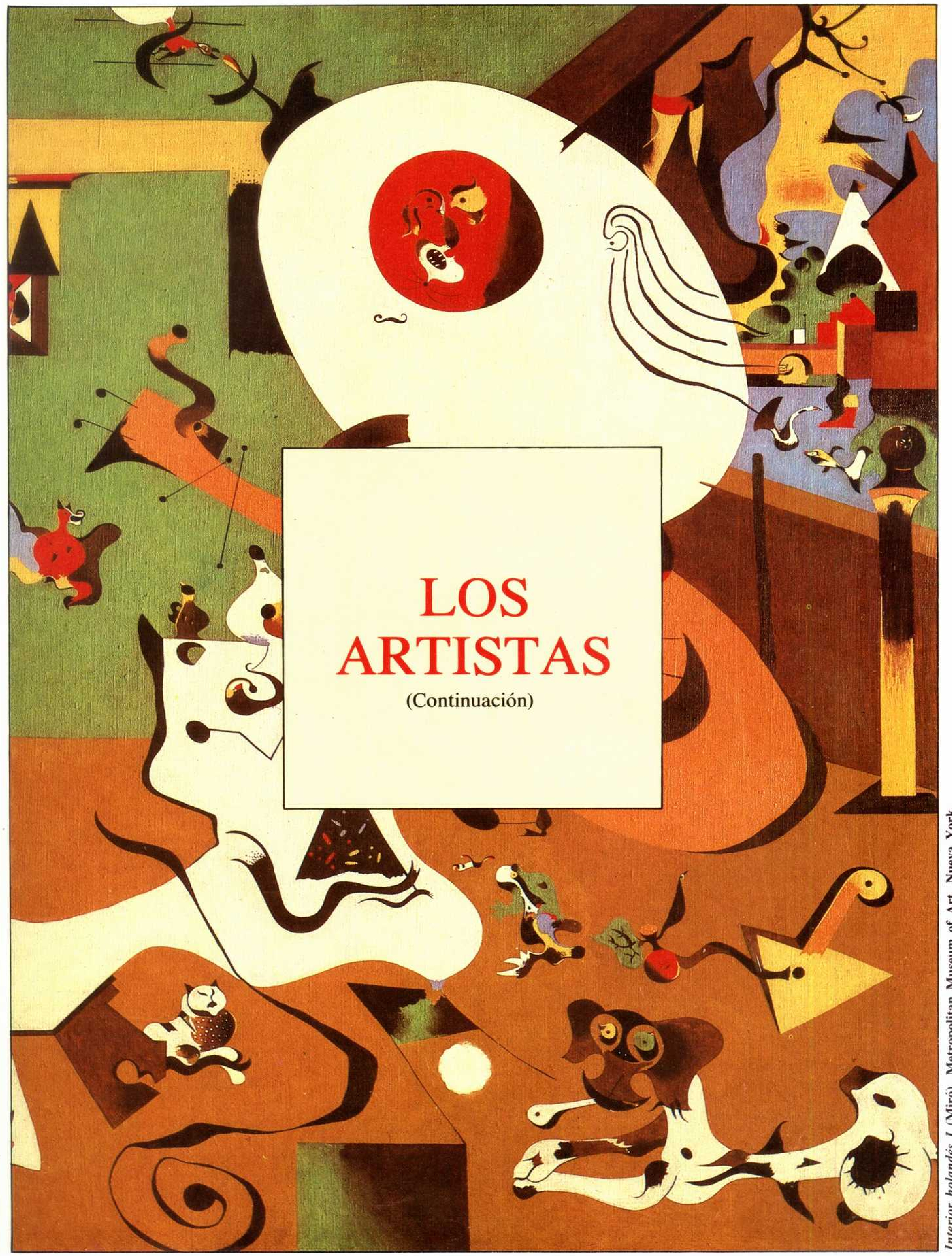
CONTENIDO

Dentro del Diccionario Biográfico de Artistas, el Volumen XI de la Historia Universal del Arte contiene las voces correspondientes a las letras H —desde Jacquemart de Hesdin—, I, J, K, L y M —hasta Claude Monet—, analizando figuras tan interesantes e importantes como el pintor británico David Hockney, creador de un estilo «pop» muy personal y atractivo; Ferdinand Hodler, pintor suizo atormentado y orínico; William Hogarth, el grabador inglés que satirizó la sociedad de su época; Hans Holbein, uno de los grandes pintores de retratos Tudor; Ingres, exponente destacado del neoclasicismo francés; Wassily Kandinsky, iniciador del arte abstracto; el pintor alemán Ernst Kirchner, espíritu conductor y el miembro de más talento del grupo *Die Brücke;* Paul Klee, otro gran innovador del arte de nuestro siglo; Gustav Klimt, líder de la Secesión Vienesa y pintor de gran delicadeza y expresividad al mismo tiempo; Leonardo da Vinci, el gran humanista florentino; el pintor surrealista belga René Magritte; el pintor francés Edouard Manet, creador del impresionismo francés, y un largo etcétera.



Margarita Stonborough-Wittgenstein (Klimt). Neue Pinakothek, Munich.





LOS ARTISTAS

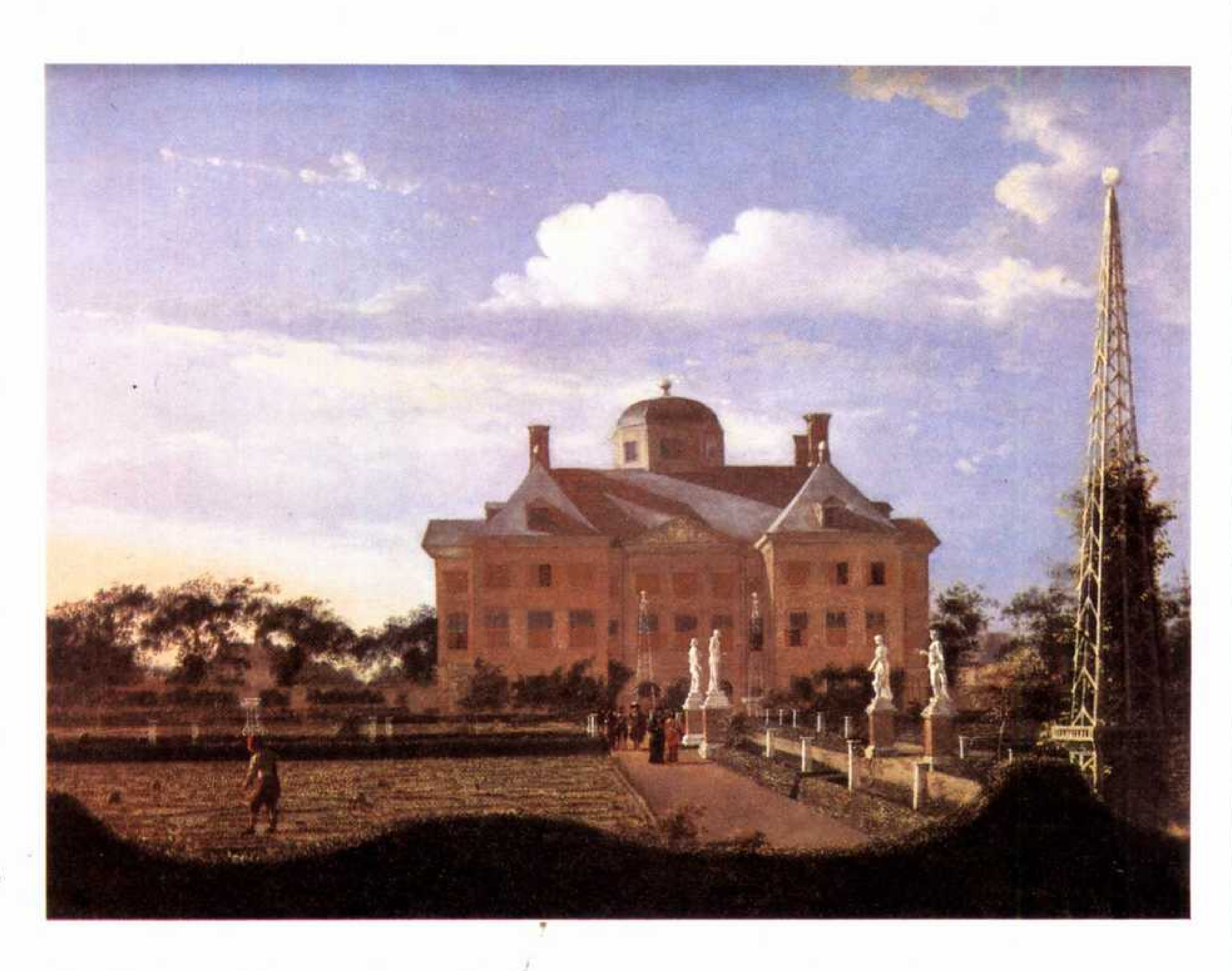
(Continuación)

Interior holandés I (Miró). Metropolitan Museum of Art, Nueva York.



Hesdin, Jacquemart de
fl. 1384-c. 1409

Jacquemart de Hesdin fue un iluminador al servicio del duque de Berry antes de la aparición en escena de los hermanos Limburg y un pionero del naturalismo de tendencia italianizante dentro de la pintura paisajística del Norte. Los documentos lo señalan como uno de los artistas que realizaron la gigantesca obra de *Les Grandes Heures de Jean Duc de Berry* (antes de 1413; Bibliothèque Nationale, París; MS. Lat. 919) y también en *Les Très Belles Heures de Jean de France* (antes de 1402; Bibliothèque Royale Albert I, Bruselas; MSS. 11.060-1). Se concentró en grandes miniaturas en lugar de hacerlo en las iniciales o en las orlas, lo cual permite suponer que habría sido anteriormente pintor de tablas. El *Viacrucis* que se encuentra en el Louvre, de París, podría ser una de las miniaturas que faltan en *Les Grandes Heures*.



Jan van der Heyden: *El Huis tan Bosch en La Haya*; óleo sobre tabla de roble; 22 × 29 cm. National Gallery, Londres.

Heyden, Jan van der 1637-1712

Jan van der Heyden fue el primer pintor, y el más importante, de cuantos pintaron escenas ciudadanas de Amsterdam. Sus vistas urbanas (en su mayoría de la década de 1660) se caracterizaron por una representación precisa de detalles tales como el enladrillado, pero combinada con una gran simplicidad en la disposición de la luz y de la sombra, en la unidad atmosférica y en el equilibrio y claridad estructural. Algunas de estas escenas con *capriccios* o vistas imaginarias (por ejemplo, *Fantasía arquitectónica*, c. 1667-9; National Gallery, Londres), e incluso algunos cuadros que pretenden representar un lugar determinado no siempre resultan correctos desde el punto de vista topográfico. Van der Heyden pintó también unos cuantos bodegones *vanitas*, es decir, cuadros que contienen símbolos de lo transitorio de la vida.

Hicks, Edward 1780-1849

El pintor de paisajes, temas religiosos históricos Edward Hicks fue el más conocido entre los artistas norteamericanos del siglo XIX que trabajaron en un estilo «primitivo». Nació en el Condado de Bucks, Pennsylvania, y pasó allí la mayor parte de su vida. Comenzó a pintar para ganarse la vida, decorando carruajes y pintando carteles. Como cuáquero activo, dirigía su comunidad y dedicó gran parte de su tiempo a pintar escenas religiosas. Su *Reino Pacífico* (del cual hay más de cien versiones en diferentes museos) es su obra más lograda.

William Hogarth: *La mañana;* óleo sobre tela; 76,5 × 61 cm.: 1737. Colección de lord Bearsted, Upton House, Banbury.

Highmore, Joseph 1692-1780

El pintor inglés Joseph Highmore nació en Londres. Aunque era sobrino de Thomas Highmore, oficial pintor de la Corona, fue esencialmente autodidacta. Antes de 1730 ya gozaba en Londres de cierta fama como pintor de retratos individuales y de obras de conversación. El éxito de los cuadros en serie de Hogarth podría haber sido la causa de que Highmore pintase doce ilustraciones para la novela *Pamela*, de Samuel Richardson, durante la década de 1740 (actualmente en la Tate Gallery de Londres). Sus cuadros, con sus *poses* negligentes, su colorido natural y su refinamiento ligeramente elaborado, resumen la influencia del arte francés sobre los pintores ingleses hacia mediados del siglo XVIII.

Al igual que Francis Hayman, Hogarth y otros, contribuyó con una pintura histórica al Hospital Foundling de Londres, en 1746. A las postrimerías de esta década corresponden algunos de sus retratos más logrados, por ejemplo *El Sr. Oldham y sus amigos* (c. 1750; Tate Gallery, Londres). Se trata de una composición imaginativa, de tamaño natural, que representa un inspirado alejamiento de la exquisita urbanidad que caracteriza sus obras anteriores. Después de 1750, Highmore aminoró su ritmo de trabajo y dedicó gran parte de sus energías a escribir sobre filosofía y perspectiva.

Hill, Anthony 1930-

El escultor y pintor constructivista inglés Anthony Hill nació en Londres. Estudió en la Saint Martin's School of Art y en la Central School of Art entre 1948 y 1951. Durante 1951 y 1952 visitó París, donde conoció a Picabia, Kupka y Vantongerloo. Enseñó en la Chelsea School of Art a partir de 1957. Fue investigador asociado de matemáticas en el University College de Londres entre 1970 y 1972, y adjunto de investigación a partir

Edward Hicks:
El reino pacífico;
óleo sobre tela;
83 × 105 cm.
1826;
Philadelphia Museum of Art.



Joseph Highmore:
El Sr. Oldman y sus amigos;
óleo sobre tela;
105 × 130 cm.;
c. 1750.
Tate Gallery, Londres.



Nicholas Hilliard: *Retrato de un joven;* acuarela sobre cartón; 13,5 × 7 cm.; c. 1588. Victoria and Albert Museum, Londres.



Roger Hilton: *Desnudo (Desnudo a gatas);* carboncillo sobre papel; 27 × 21 cm.; 1962. Colección privada.

de entonces hasta fechas recientes. En 1954 Hill ya había abandonado el surrealismo. Empezó a ejecutar pinturas geométricas de líneas negras rectas sobre fondos blancos, explorando de una manera experimental los efectos cinéticos. Aproximadamente por esa fecha realizó sus primeras construcciones en relieve con pérspex y aluminio. A partir de 1960 empezó a interesarse cada vez más por la simetría y por las propiedades físicas y ópticas de la luz, de la reflexión, del espacio y del movimiento. Desde las postrimerías de la década de 1960, sus esculturas exentas de aluminio y sus pinturas bidimensionales sobre pérspex se basan en las mismas estructuras matemáticas, en las cuales explora las fronteras entre los conceptos estéticos y los matemáticos.

Hilliard, Nicholas c. 1547-1619

El miniaturista y orfebre Nicholas Hilliard es el primer pintor inglés sobre cuya carrera poseemos algunos datos. **Nació en Exeter. Su padre era un orfebre, y a la edad de trece años Nicholas ya se dedicaba a la pintura de miniaturas. Muy pronto fue orfebre y pintor de la reina Isabel I, y en** la década de 1580 estaba firmemente introducido en los círculos de la corte. En 1583/4 se le otorgó el derecho de hacer retratos de la reina, y en 1584 diseñó y realizó su segundo Gran Sello. Es probable que visitara Francia aproximadamente en 1577, y no cabe duda de que conoció la obra de pintores franceses como los Clouet, si bien afirmó que en su manera de modelar seguía a Holbein.
En 1572 Hilliard tenía ya completa una serie de obras, entre las que figuraba su primer retrato fechado de la reina (National Portrait Gallery, Londres), que habla de su pleno dominio de la pintura de miniaturas. Su estilo se caracterizaba por un hábil conocimiento de la línea como elemento definidor de la forma, pero detalles tales como el cabello y la vestimenta están representados a grandes rasgos, de una manera caligráfica y fluida. Sus obras más sorprendentes son retratos de hombres jóvenes —pintados en el período en que Shakespeare componía sus sonetos— que reflejan las virtudes del período isabelino.
Con el comienzo del nuevo siglo, su estilo se hizo más estricto, pero sus últimos años significaron una vuelta a la maestría con sus retratos de jovencitas. En su *Treatise Concerning the Arte of Limning,* compuesto c. 1600, Hilliard se revela en gran parte como el hombre del Renacimiento, fiel a los preceptos del humanismo. Su discípulo más destacado fue Isaac Oliver, que, hacia mediados de 1590, trabajaba en un estilo similar al de su maestro.

Hilton, Roger 1911-75

El pintor inglés Roger Hilton nació en Northwood. Estudió en la Slade

School of Fine Art entre 1929 y 1931, y en la Académie Ranson, París, con Roger Bissière. Enseñó en la Central School of Art desde 1954 hasta 1956 y empezó a visitar Cornualles, donde vivió, en Saint Just, desde 1965. Antes de 1950, Hilton ya había pintado sus primeras obras abstractas. En 1953, bajo la influencia de Mondrian, sus cuadros presentaban formas planas, de contornos bastos, realizadas con unos cuantos colores puros, blanco y negro. Pronto volvió a las alusiones figurativas en obras en las cuales el desnudo o el paisaje están sugeridos con masas emborronadas de colores terrosos y mediante un dibujo suelto. A comienzo de la década de 1960 produjo algunas obras abiertamente figurativas en colores brillantes. Jamás abandonó el dibujo —especialmente de desnudos—, pero se dedicó a él sobre todo después de 1972, cuando dejó de pintar al óleo debido a una enfermedad.

Hiroshige, Ando 1779-1858

El artista japonés Ando Hiroshige es muy conocido en Occidente por sus grabados de paisajes. Estudió con el artista *ukivoe* Utagawa Toyohiro, pero también recibió la influencia de la Escuela *shijo*. Esto se hizo evidente a la muerte de su maestro en 1828, cuando empezó a producir sus grandes series de paisajes en grabados de madera, especialmente *Cincuenta y tres estaciones en el camino de Tokaido*, que están llenas de poesía de inspiración *shijo* y que le valieron el reconocimiento como artista de talla (veáse, por ejemplo, *Lluvia en Shono*, 1833, de la serie *Cincuenta y tres estaciones*, de la cual existe una copia en el Museum of Fine Arts de Boston). Antes de retirarse en 1858, Hiroshige había diseñado unos 5.000 grabados. Nadie antes que él había representado el paisaje japonés con tanto realismo y sensibilidad. Sus obras más logradas son las que representan paisajes nevados, lluviosos o cubiertos por niebla.

Hitchens, Ivon 1893-1979

El pintor inglés Ivon Hitchens estudió en las Royal Academy Schools, Londres, de una manera intermitente entre los años 1911 y 1919. De sus estudios le quedó un profundo respeto por la tradición clásica, que contribuyó a predisponerlo favorablemente hacia Cézanne, Matisse y el cubismo. Este último le permitió romper con el naturalismo, y durante un breve período —a mediados de la década de 1930—, Hitchens pintó en un estilo no figurativo. En 1940 se trasladó a Sussex, donde vivió y pintó hasta su muerte. Allí, en un relativo aislamiento, desarrolló su forma



Ando Hiroshige: *El jardín de los lirios en Horikiri*, de *Cien vistas de Yedo;* grabado en madera; altura 27 cm.; 1857. British Museum, Londres.



Ivon Hitchens: *Amapolas en un jarrón*, óleo sobre tela; 103 × 69 cm.; 1943. Sheffield City Art Galleries.



característica de paisaje abstraído, de rico colorido aplicado a grandes rasgos, pero minuciosamente estructurado. Si bien forma parte de la tradición paisajística inglesa, su pintura tiene una relación evidente con la ordenada claridad de la *belle peinture* francesa.



Meyndert Hobbema: *Paisaje de bosque con una cabaña*; óleo sobre tela; 99 × 130 cm. National Gallery, Londres.

Hobbema, Meyndert 1638-1709

Meyndert Lubbertsz Hobbema fue un pintor holandés de Amsterdam cuya importancia en la esfera del paisaje realista sólo es superada por la de su maestro, Jacob Ruisdael. Hobbema estudió con Ruisdael a fines de la década de 1650. Los dos artistas mantuvieron siempre su amistad



David Hockney: *Hombre duchándose en Beverly Hills;* acrílico sobre tela; 167 × 167 cm.; 1964. Tate Gallery, Londres.

y al parecer bocetaron juntos, llegando incluso en ocasiones a pintar los mismos paisajes.

Los primeros cuadros que conocemos fechados de Hobbema pertenecen a las postrimerías de la década de 1650. Se trata de pequeñas escenas de ríos, luminosamente coloreadas, en las cuales se evidencia su predilección por los árboles. Durante esos primeros años, Hobbema imitó las pinturas de Ruisdael, llegando a veces, incluso, a utilizar como estudios los dibujos de su maestro.

Sus mejores cuadros corresponden a la década de 1660; son cuadros de mayores dimensiones, con un colorido más fresco y variado, y transmiten efectos de sol chispeante en medio de una atmósfera clara y luminosa.

A veces resulta difícil distinguir entre las obras de Hobbema y de Ruisdael. Los paisajes del primero son más soleados y abiertos que las escenas melancólicas de Ruisdael, y no se percibe tanto la sensación de soledad. No trasmiten el poder y la majestad de la naturaleza que sugieren los enormes árboles y el estilo dramático de su maestro. También su gama de motivos es más limitada, perteneciendo, en la gran mayoría de los casos, a escenas de bosques y de ríos.

A la edad de treinta años, Hobbema se casó y encontró trabajo como aforador de vino en la Oficina de Impuestos de Amsterdam. A partir de entonces, pintó menos, y la creciente



Ferdinand Hodler: *La noche;* óleo sobre tela; 116 × 299 cm.; 1890. Berner Kunstmuseum, Berna.

esquematicidad de sus cuadros perjudicó el carácter vívido de su obra, con una importante excepción: *La avenida: Middelharnis* (1698; National Gallery, Londres). El genio de Hobbema sólo fue cabalmente reconocido durante los siglos XVIII y XIX, especialmente en Inglaterra, donde ejerció una influencia importante sobre la evolución de la pintura paisajística.

Hockney, David 1937-

El pintor británico David Hockney es también grabador, dibujante y diseñador. Nacido en Bradford, Yorkshire, Hockney estudió en la Bradford School of Art (1953-7) y en el Royal College of Art (1959-62), atrayendo muy pronto la atención de la crítica con una serie de cuadros de *pop art*. Éstos se caracterizan por su excelente diseño y por su tono luminoso, casi humorístico. Sin embargo, hacia fines de la década de 1960, Hockney empezó a interesarse por una especie de naturalismo relativamente directo (ejemplo en *El señor y la señora Clark y Percy*, 1970-1; Tate Gallery, Londres), y desde entonces ésta ha sido la base de su arte. Hockney es también un brillante dibujante, y entre sus mejores obras se encuentran las ilustraciones al aguafuerte de los *Poemas* de Cavafy (1966) y de los *Cuentos fantásticos* de Grimm (1969). Se ha destacado también como diseñador teatral (en este campo, su obra incluye decorados y trajes para *The Rake's Progress*, Opera de Glyndebourne, 1975). Su gran capacidad para las relaciones públicas ha hecho que Hockney fuese el más conocido de la generación más joven de pintores británicos.

Hodler, Ferdinand 1853-1918

El pintor suizo Ferdinand Hodler nació en Berna. Después de servir como aprendiz a un pintor de segundo orden en Thun en 1872, se trasladó a Ginebra estableciendo allí su residencia hasta su muerte. Estudió con Barthelemy Menn en la École des Beaux-Arts durante cinco años. A fines de la década de 1870 y comienzos de la de 1880, la situación financiera de Hodler fue desesperada, debido a la mala acogida dispensada a su obra en Ginebra por la crítica. Además, pasó por una crisis religiosa durante la década de 1880, y la muerte de sus padres, hermanos y hermanas entre los años 1860 y 1885 lo afectó profundamente. Hodler pintó más de 30 autorretratos al principio y al final de su carrera. *El Hombre furioso* (1881; Berner Kunstmuseum, Berna) muestra sin paliativos sus emociones de esa época. Fue el primer cuadro que expuso en el Salón de París, y también fue la primera de sus obras comprada por una institución pública, en 1887. En 1886, Hodler se puso a trabajar en el primer encargo de su carrera, un ciclo de escenas históricas que hizo en Ginebra, y celebró su primera exposición individual en Berna.

Las participaciones en concursos y los encargos de pinturas históricas decorativas, sobre todo de temas nacionales y patrióticos, constituyeron una parte importante de su obra a lo largo de toda su carrera. Entre ellos figuran el fresco de *La retirada de Marignano* (1890; Schweizerisches Landesmuseum, Zurich) y *El levantamiento de los estudiantes de Jena* (1908; Universidad Schiller, Jena).

El estilo de Hodler fue evolucionando casi independientemente del movimiento de arte moderno de París. Sus primeros paisajes hablan de la influencia de Corot. Un ejemplo de ello es *A la orilla del río Manzanares* (1879; Musée d'Art et d'Histoire, Ginebra), que pintó durante una visita a España en 1878-9. Sus retratos y figuras revelan su conocimiento de la obra de Manet y Degas.

A mediados de la década de 1880, Hodler empezó a expresar su teoría del *paralelismo* en paisajes como *El hayedo* (1885; Museum der Stadt, Solothurn), que ilustra una estructura formal y la unidad, más que diversidad, que Hodler veía en la naturaleza. En 1890 el paralelismo se expresó en su mayor cuadro de figuras, *La noche* (Berner Kunstmuseum, Berna), que señaló el comienzo de su reconocimiento internacional.

Este cuadro autobiográfico, simbólico, es una combinación de eros, sueño, muerte y ensoñación, y más que describir un acontecimiento, lo



William Hogarth: *El artista con su perro;* óleo sobre tela; 90 × 70 cm.; 1745. Tate Gallery, Londres.

que hace es evocar sentimientos. Por paradójico que parezca, esta primera obra de su nuevo estilo tiene reminiscencias de Rafael y de Miguel Ángel. En 1891 el cuadro fue objeto de un entusiasta recibimiento en París en el Salon du Champ-de-Mars, donde Hodler expuso regularmente a partir de entonces. Con el comienzo del nuevo siglo, estas grandes obras de figuras trascendieron la decoración alegórica del *Jugendstil* al introducir Hodler un nuevo realismo combinado con colores contundentes.
En 1892 se expuso en el Salon de la Rose et Croix-Esthétique, al cual pasó a pertenecer Hodler, *Los desilusionados*. En 1904, una exposición de 31 cuadros en la Secesión de Viena, a la que se había asociado un año antes, afirmó su reputación europea e hizo que Klimt, con quien exponía, lo aclamase.
Sin embargo, es indudable que la fama moderna de Hodler se basa en los paisajes y retratos que pintó desde el comienzo del siglo. Las vistas de los lagos de Thun y de Ginebra y de las montañas fueron haciéndose cada vez más simétricas hacia fines de la década de 1890. Puede que la más grandiosa sea *Eiger, Mönch y Jungfrau a la luz de la luna* (1908; Museum der Stadt Solothurn), cuadro visionario, misterioso y panteísta pintado en su casi totalidad en tonalidades de azul.
A partir de 1908, cuando se conocieron, Valentine Godé-Darel fue el tema de numerosos dibujos, estudios y cuadros de Hodler. Desde 1914 hasta la muerte de Valentine, en 1915, Hodler la representó en su lecho de enferma en un ciclo original y conmovedor, e incluso la pintó después de su muerte, por ejemplo en *Valentine Godé-Darel, muerta* (1915; Museum der Stadt Solothurn), de la misma manera que había pintado anteriormente a su primera amante, Augustine Dupin, en 1909.
En los últimos años de su vida Hodler siguió con sus paisajes, especialmente puestas de sol y amaneceres pintados en colores vívidos aplicados con ligeras pinceladas. *Paisaje cerca de Caux, con nubes que se levantan* (1917; Kunsthaus, Zurich) ya no presenta la estructura y los definidos contornos de sus cuadros anteriores, sino que Hodler ha optado por una disolución de los rasgos.



Ferdinand Hodler: *Un pobre hombre;* 72 × 94 cm.; óleo sobre tela; 1890/1. Offentliche Kunstsammlung. Kunstmuseum, Basilea.



Hans Hofmann: *Efervescencia;* óleo, tinta china; caseína y esmalte sobre panel de madera contrachapada; 138 × 91 cm.; 1944. University Art Museum, Berkeley.

Hofmann, Hans 1880-1966.

El pintor Hans Hofmann, natural de Baviera, trabajó en París y en Munich antes de trasladarse a los Estados Unidos en 1932. Rápidamente se convirtió en el maestro de arte moderno más influyente en este país y fundó en Nueva York y en Providence su propia escuela. Su sistema de enseñanza, estructurado y a la vez tolerante, fue uno de los factores que más contribuyeron al nacimiento de la Escuela de Nueva York. Los cuadros pintados por Hofmann en 1940, por ejemplo *Primavera* (óleo; colección privada), preanuncian el automatismo y la técnica de Jackson Pollock.
Sus obras posteriores, como *Ritmo azul* (óleo, 1950; Art Institute of Chicago), figuran entre las muestras más notables de la Escuela de Nueva York.

Hogarth, William 1697-1764

El pintor, grabador y satírico inglés William Hogarth nació en Londres, donde vivió y trabajó durante toda su vida. Cuando tenía diez años, la familia Hogarth fue encarcelada en la prisión de deudores de Fleet y esta

experiencia le dio a William la oportunidad de desarrollar su aguda observación de las flaquezas humanas que habría de plasmar más tarde en su pintura. A los dieciséis años fue aprendiz de un grabador a la punta de plata, pero su intención era llegar a convertirse en pintor y grabador. No tardó en darse cuenta de las cortapisas que se pondrían a su ambición creativa. En 1720 instaló una empresa como grabador, y en 1721 produjo su primer grabado con firma: una sátira sobre el *Plan del Mar del Sur*.

En sus *Obras de conversación*, Hogarth fue evolucionando experimentalmente como pintor, pero después de su integración en la Free Academy de sir James Thornhill (con cuya hija Jane se casó en 1792) empezó a crear un tipo de pintura temática totalmente nuevo en el arte inglés, a la que el novelista Henry Fielding denominó «historia cómica». Estas inquietudes de Hogarth ya se adivinan en su primera obra importante, una serie de 12 planchas basadas en el *Hudibras* de Samuel Butler.

Su primer éxito público fue el lanzamiento de una suscripción para grabar las pinturas de *The Harlot's Progress*. En lugar de distribuirlas a través de un vendedor de estampas, él mismo se encargó de hacerlo obteniendo pingües beneficios.

En 1735 se publicaron los grabados de *A Rake's Progress* (sir John Soane's Museum, Londres), y en 1736 pintó dos grandes escenas religiosas, inspiradas en la obra de su suegro, para el hospital de Saint Bartholomew. Al mismo tiempo, Hogarth probaba también con temas elevados de historia, con ilustraciones de Shakespeare y buscando inspiración en la vitalidad del teatro inglés.

En sus retratos —por ejemplo el de su amigo *Thomas Coram* (1740; Hospital Foundling, Londres), fundador del hospital Foundling— Hogarth trató de competir con sus rivales europeos de la pintura. Hasta 1745 no aparecieron más estampas de temas satíricos. En ese año hizo grabados de los cuadros *Marriage à la Mode* (National Gallery, Londres); los propios cuadros no se vendieron hasta 1750/1.

A fines de la década de 1740, la fama de Hogarth empezó a declinar y volvió a la producción de grabados basados en dibujos, dejando de lado la pintura. La temática de sus grabados se hizo más popular (por ejemplo *Gin Lane*, *Stages of Cruelty*, 1751), y la organización de sus cuadros ganó en simplicidad, como puede verse en *El banquete de bodas* (c. 1745; County Museum and Art Gallery, Truro), que tal vez haya sido pintado como parte de una serie que tenía proyectada sobre el tema del «matrimonio feliz» y donde el incidente se reduce al mínimo y la pintura pasa a desempeñar una función puramente expresiva.

En 1753 Hogarth publicó *El análisis de la belleza*, el primer tratado inglés sobre el arte de tendencia formalista, en el cual relaciona sus experimentos en el terreno de la forma con la expresión y el significado de los mismos. Hogarth había hecho mucho por favorecer la causa del arte inglés, ya que había abierto una academia de arte y había presionado para que se promulgase una ley que protegiese a los grabadores de la piratería, pero su actitud esencialmente antiacadémica le restó popularidad durante los últimos años de su vida.

En la década de 1750, el sentimiento de decepción respecto de la política inglesa causado por la guerra de los Siete Años, se reflejó en un decaimiento en la productividad de Hogarth, y sus últimos años se vieron marcados por la enfermedad y por las disputas políticas.



Katsushika Hokusai: *Fuji con tiempo despejado*, de la serie *Treinta y seis vistas del Fuji;* grabado en bloque de madera; 26 × 38 cm.; c. 1823-9. British Museum, Londres.

Hoitsu, Sakai 1761-1828

Sakai Hoitsu fue un pintor japonés de la Escuela *rimpa*. Hijo del acaudalado Señor de Himeji, aprendió pintura en la Escuela *kano*, pero finalmente se decidió por el estilo decorativo de Ogata Korin. Reunió una importante colección de las obras de Korin y publicó obras ilustradas sobre este artista.

Hoitsu fue un pintor «femenino», elegante y sutil, pero falto de vigor. Sus biombos, sobre fondos de oro, y especialmente de plata, como los de un *Torrente entre flores de verano y de otoño* (Museo Nacional de Tokio) son de una delicadeza y una armonía realmente exquisitas. Su largo rollo de *Pájaros y flores de las cuatro estaciones* (1808; Museo Nacional de Tokio) es quizás su obra maestra.

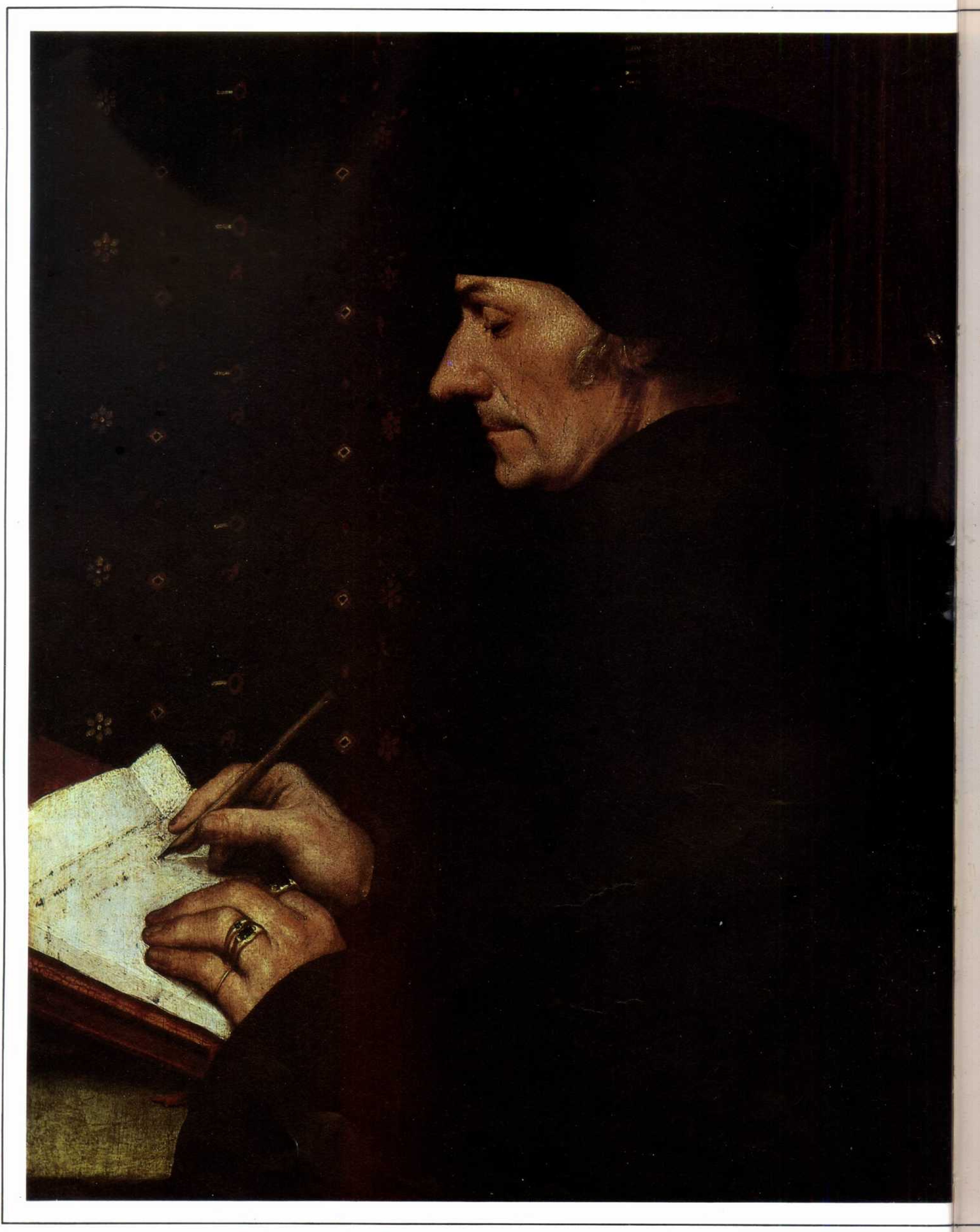
Hokusai, Katsushika 1760-1849

El pintor y diseñador de estampas Katsushika Hokusai es el más famoso de los artistas japoneses en Occidente, aunque no sucede lo mismo en su propio país. Su fama se debe, sobre todo, a su serie de grabados en madera titulada *Treinta y seis vistas de Fuji* (publicada c. 1823-31; contiene 46 planchas, y fue tan popular que tuvo que agregar diez nuevas escenas), en la cual inventó virtualmente el grabado de paisaje y utilizó por primera vez en la pintura japonesa el azul de Prusia. Su maestría para representar el clima espiritual y la luz a través del color no tiene precedente en Japón. También ha sido muy celebrado por sus libros de grabados en madera llamados *Manga* (1814-19), una larga serie de esbozos enormemente creativos, y por los

grabados monocromáticos de *Cien vistas de Fuji* (1834-5), que ejercieron una gran influencia sobre el dibujo occidental.
A pesar de su gran produccción de estampas y de libros, Hokusai fue siempre y básicamente un pintor.
La casi totalidad de sus obras fue destruida en un incendio en 1839. Así, pues, la mayoría de los cuadros y dibujos que se conservan pertenecen a su vejez, etapa de su vida bastante borrascosa, lo cual ha ido en detrimento de su fama como pintor.
Este artista, nacido en Tokio, estudió con Kausukawa Shunsho y durante 20 años produjo estampas *ukiyoe* de actores y de mujeres bellas.
Poco a poco se fue haciendo un estilo ecléctico, bastante excéntrico, utilizando elementos del paisaje chino y rostros característicamente anchos, propios de los habitantes de ese país. Estas características pueden apreciarse en su cuadro *Tametomo y los demonios* de 1811 (British Museum, Londres). También aparecen en las brillantes series de estampas de paisajes que lo lanzaron a la fama: las series del *Fuji*, de las *Cascadas* y de los *Puentes*, todas ellas en torno a un poderoso tema central. Sin embargo, no le faltó jamás la delicadeza, especialmente en sus lujosos grabados *surimono* y en sus estudios de pájaros hechos a pincel. Hay muchísimos bocetos a tinta de sus últimos años, algunos de ellos muy logrados, pero otros realizados por seguidores pertenecientes a su gran estudio.

Holbein, Familia siglos XV y XVI

El taller de la familia Holbein dominó la pintura de Augsburgo a comienzos del siglo XVI y produjo, con Hans *el Joven*, un artista europeo de gran importancia. Hans *el Viejo* (1460/5-1524) parece haber viajado mucho durante sus años de formación artística. Por sus primeras obras se ve que conoció la obra de Martin Schongauer, del Alto Rhin, y los cuadros de los principales artistas flamencos. *La muerte de la Virgen* (c. 1490-5; Offentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum, Basilea) guarda una evidente relación con la obra de Rogier van der Weyden, aunque en este caso, la linealidad de Rogier está suavizada tanto en los contornos como en el color.
Aparte de su obra de Augsburgo, aparecen documentos que mencionan a Holbein *el Viejo* en Ulm, Frankfurt y en Isenheim, donde tal vez pintara el retablo que representa *El martirio de San Sebastián* (c. 1515-17; Alte Pinakothek, Munich). Esta obra demuestra la creciente influencia que ejerció sobre él el arte italiano, visible en la postura de los arqueros del panel principal y en los paneles decorativos de ornamentación clásica que enmarcan las formas monumentalizadas de las Santas Isabel y Bárbara pintadas en las alas.
El estilo de Hans Holbein *el Joven* (1497/8-1543) estuvo en un primer momento muy próximo al de su padre, aunque ya a una temprana edad se desvinculó del taller de Augsburgo. En 1514 se dirigió a Basilea con su hermano Ambrosius, también pintor, y entró en la tienda de Hans Gerbster como aprendiz-oficial. Durante más de una década tuvo trabajo en Basilea, donde se le hicieron encargos muy variados: pintó frescos para el Ayuntamiento, ilustró libros (entre ellos una serie de grabados en madera titulada *La danza de la Muerte* en 1523-6) y pintó muchos retablos. Es posible que, en una extensa visita que hizo a Lucerna en 1517 y 1518, incluyera un viaje a Italia. Los postigos de un retablo en el que aparecen escenas de la *Pasión de Cristo* (c. 1520; Offentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum, Basilea) tienen citas de la obra de Mantegna y un acabado duro, semejante a marfil, que parece revelar la influencia de la pintura lombarda. Su virtuosismo como maestro de las artes decorativas encontró cabida en la fachada de la *Haus zum Tanz* (Casa de la Danza) de Basilea, conocida sólo actualmente a través de proyectos que han llegado hasta nosotros; aquí dio nueva vida al estilo antiguo de decoración de edificios con relieves y figuras ilusionistas.
El desnudo realismo del *Cristo muerto* (1521; Offentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum, Basilea), donde la figura aparece extendida en una tabla larga y estrecha, muestra la agudeza de observación y el desapego respecto del tema que hizo de Holbein *el Joven* uno de los retratistas más brillantes del siglo XVI. Los retratos colgantes de sus primeros clientes identificables, el burgomaestre de Basilea, *Jacob Meyer y su esposa* (1516; Offentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum, Basilea), son el prototipo de toda su retratística, caracterizada por el dibujo minucioso. Cierta animación que se advierte en el retrato de Jacob Meyer fue suprimida en posteriores retratos de corte.
Para los mismos clientes, Holbein pintó *La familia Meyer adorando a la Virgen y el Niño* (comenzado en 1526, terminado en 1528-30; Hessisches Landesmuseum, Darmstadt). La preocupación por el detalle, que evidencian aquí la alfombra y las vestimentas, se ve compensada por las influencias italianas visibles en el seguro modelado de la forma y en la hornacina en forma de concha en que está colocada la Virgen. Se trata de uno de los últimos cuadros religiosos de Holbein, ya que por entonces el mercado para este tipo de obras en La Basilea posreformista se había retraído seriamente.
La fama europea de Holbein *el Joven* llegó como resultado de su contacto con los círculos literarios humanistas. Mientras Erasmo vivió en Basilea, Holbein pintó su retrato varias veces, siendo los ejemplares más famosos los que se encuentran en el Louvre de París y en el Longford Castle, cerca de Salisbury, Inglaterra. Es probable que el último de los mencionados fuera regalado a sir Thomas More (Santo Tomás Moro), con lo cual Holbein tuvo acceso al círculo privado de Moro en su primera visita a Inglaterra, hecha entre 1526 y 1528.
El minucioso trabajo preparatorio que Holbein realizaba para sus retratos es evidente por los muchos dibujos de figura solitaria ejecutados con tizas de colores que han quedado tanto de esta obra como de otros retratos individuales posteriores. La atención a la textura de la superficie y el alto grado de acabado de su obra de esta época pueden verse en el *Retrato de Moro* (Frick Collection, Nueva York), donde las diferentes cualidades táctiles de la cortina, de las mangas de terciopelo, de la piel de la capa y de la barba del modelo aparecen representadas con toda minuciosidad.
En su segunda visita a Londres, en 1532, el éxito de los retratos pintados por Holbein, de mercaderes y diplomáticos extranjeros, hizo que su fama llegase hasta la corte.
Los embajadores (1533; National Gallery, Londres) representa a los jóvenes franceses Jean de Dinteville y Georges de Selve y demuestra la capacidad de Holbein —primordial para el éxito de un retratista de corte— para situar a sus modelos en un contexto que halagase sus pretensiones sociales e intelectuales.
Holbein llegó a pintor de la corte de Enrique VIII en 1536, en una época en la que el rey estaba empeñado en dar una imagen de cabeza religiosa





Hans Holbein *el Joven: Retrato de Desiderio Erasmo*; óleo sobre tabla; 43 × 33 cm.; 1523. Louvre, París.

Hans Holbein *el Joven: Retrato de sir John Godsalve*; tiza negra y roja; tinta china, acuarela sobre papel; 37 × 30 cm.; 1532. Colección de la reina Isabel II de Inglaterra.

Winslow Homer: *Jugando al látigo*; óleo sobre tela; 56 × 91 cm.; 1872. Butler Institute of American Art, Youngstown, Ohio.

y temporal del nuevo Estado, separado de la Iglesia de Roma. Holbein hizo su primera versión oficial del retrato del rey en una alegórica pintura mural en la que representó al monarca, a sus padres y a su tercera esposa. Otros retratos correspondientes a sus últimos años en Inglaterra comparten varias características comunes, entre ellos la figura de medio cuerpo sobre un fondo neutro y el cuidado por la minuciosa fisonomía a expensas de una vivaz descripción del carácter. La atención a los detalles del vestido, la colocación de las manos y a veces una inscripción, identifican la persona y su jerarquía, al tiempo que subrayan el carácter reservado de la imagen (por ejemplo, Ana de Clèves, 1539-40; Louvre, París). Si la calidad técnica de su obra no pudo igualarse jamás, esta fórmula de retrato habría de tener un profundo impacto sobre la retratística inglesa durante más de medio siglo después de la muerte de Holbein durante la peste de 1543.

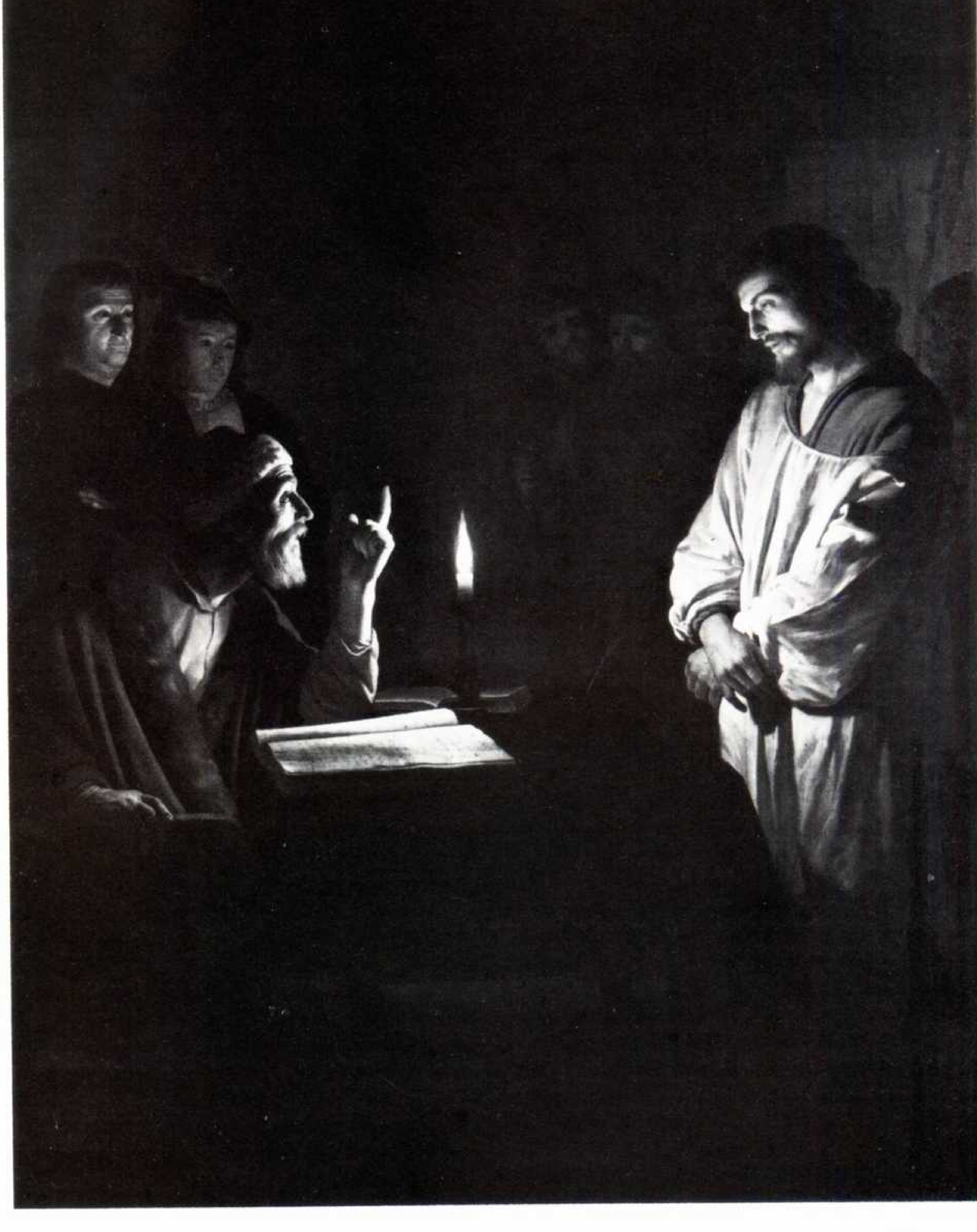
Homer, Winslow 1836-1910

El pintor e ilustrador norteamericano Winslow Homer nació en Boston en 1836. Hizo su aprendizaje con un litógrafo durante tres años, y en 1857 comenzó una carrera como ilustrador independiente. En 1859 se trasladó a Nueva York y estudió pintura, sin dedicarse a ella de una manera exclusiva. Sus primeros cuadros al óleo fueron de la guerra civil, tema que cubrió para el *Harper's Weekly* (1862-5). En 1866 pasó diez meses en Francia. Sus cuadros al óleo pintados durante las décadas de 1860 y 1870 y sus acuarelas de después de 1873 recuerdan a los primeros impresionistas por su preocupación por la luz y por la plasmación directa de los motivos. Sus temas favoritos fueron las escenas rurales y las figuras al aire libre, como puede verse en *Escena de Croquet* (1866; Art Institute of Chicago). Durante los años 1881 y 1882, Homer visitó Tynemouth, Inglaterra, donde se sintió atraído por el mar. A su regreso a América en 1883, se estableció en Prout's Neck, en la solitaria costa del Maine, donde vivió hasta su muerte. Su tema principal fue entonces el océano con su grandeza, su belleza, su poder y sus peligros para quienes navegan por él y para quienes viven junto a él, en especial los pescadores. Los óleos que pintó en un momento muy avanzado de su carrera y que representan rescates en el mar, por ejemplo *La cuerda de salvamento* (1894; Philadelphia Museum of Art), y muchos otros cuadros de temas marinos, como *Ocho campanadas* (1886; Addison Gallery of American Art, Andover, Massachusetts),

se hicieron famosos en vida de su autor. Están pintados en un estilo vigoroso, naturalista, con marcadas características formales y armonías de color.
Sus acuarelas hacen de él uno de los pintores naturalistas más destacados del siglo XIX en los Estados Unidos.

Honoré, Maestro fl. 1280-1310

El iluminador francés Maestro Honoré nació, posiblemente, en Amiens, pero vivió en París en las postrimerías del siglo XIII. Es uno de los primeros iluminadores góticos que se destacaron como personalidad individual, y sus innovaciones proporcionaron una base para las que habrían de producirse en el siglo XIV en París.
El estilo personal de Honoré puede apreciarse en todo su esplendor en el frontispicio del breviario de Felipe IV *el Hermoso* y en una lujosa copia de un tratado moral en francés conocido como *La Somme le Roy* (British Library, Londres; Add. MS. 54.180). Al ilustrar escenas de la vida de David, en el breviario, o de Moisés, en el tratado moral, se propone una presentación dramática que no sólo pretende ilustrar el texto, sino también tener un valor pictórico propio.
Sus figuras sutilmente modeladas tienen un volumen rotundo que contrasta marcadamente con el tratamiento plano decorativo que se observa en otros manuscritos de corte de mediados del siglo XIII.



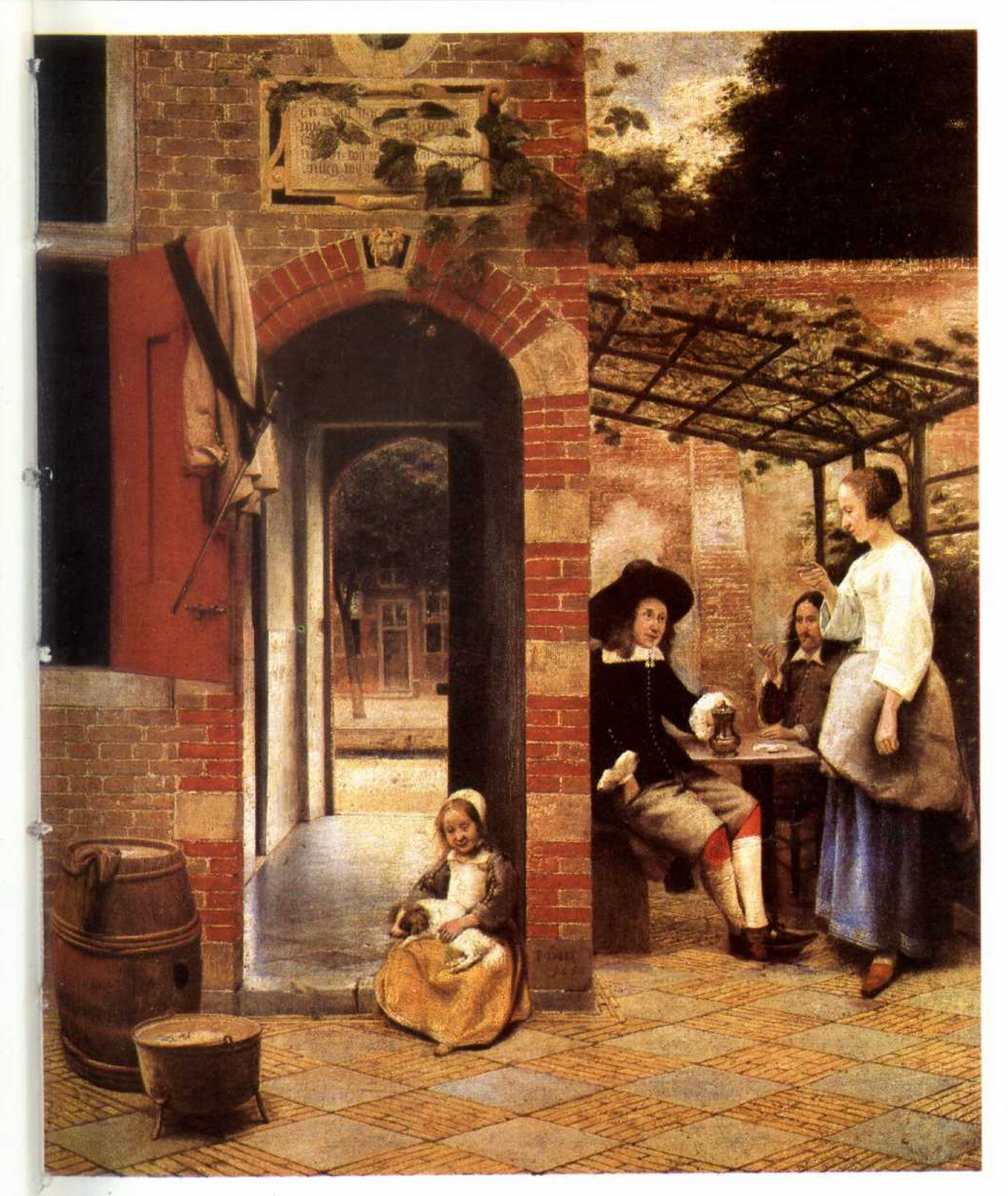
Gerrit van Honthorst: *Cristo ante el Sumo Sacerdote*; óleo sobre tela; 269 × 183 cm.; 1617. National Galler, Londres.

Honthorst, Gerrit van 1590-1656

Gerrit van Honthorst, uno de los miembros más destacados de la escuela de Utrecht, fue uno de los pocos pintores holandeses de su época que adquirieron fama internacional. Su importancia histórica reside, fundamentalmente, en su difusión de los efectos de claroscuro utilizados por Caravaggio y sus seguidores y en su participación en la creación de la pintura costumbrista holandesa de comienzos del siglo XVII.
Honthorst empezó su carrera como alumno de Abraham Bloemaert.
A esto siguió un período en Italia entre c. 1610 y c. 1620, donde pintó temas religiosos para iglesias de Roma y consiguió varios clientes acaudalados y también una considerable celebridad. La influencia de la obra de Caravaggio en Roma (que él copió) fue crucial durante estos años, y puede advertirse en las abruptas conjunciones de luces y sombras extremas y en las expresiones dramáticamente iluminadas que aparecen en el *Cristo ante el Sumo Sacerdote* (1617; National Gallery, Londres). Honthorst (a quien se aplicó el mote de «Gherardo della Notte») siguió explotando los efectos nocturnos, en especial la luz de las velas, mucho después de su regreso a Utrecht. Esto puede apreciarse en varios de sus grandes cuadros de costumbres de ambiente alegre, de despreocupado jolgorio, tema fundamental en la evolución de la pintura costumbrista holandesa. Es posible que el joven Rembrandt conociera estos cuadros y adoptara sus figuras oscuramente contorneadas y sus fuentes de luz ocultas en alguna obra, como su *Cambista* (1627; Staatliche Museum, Berlín). Las obras de los últimos años de Honthorst fueron retratos convencionales, y también cuadros históricos y alegóricos para las cortes del norte de Europa.

Hooch, Pieter de 1629-c. 85

El pintor costumbrista holandés Pieter Hendricksz de Hooch sólo fue superado por Vermeer en la compleja organización espacial y en la percepción de la luz de sus interiores de pequeña escala. Nacido en Rotterdam, comenzó su carrera pintando escenas de caballeriza y prisiones militares.
En 1654 se trasladó a Delft (donde trabajaban por entonces Carel Fabritius y Vermeer) y entró al servicio de un rico fabricante de tejidos como «pintor y sirviente». Allí realizó sobre todo cuadros domésticos de patios, jardines e interiores, escenas donde pulcras casas de clase media son



Pieter de Hooch: *Figuras bebiendo en un patio con emparrado*; 67 × 57 cm.; 1658. Prestado a la National Gallery of Scotland, Edimburgo.

el escenario en que las mujeres y las criadas se afanan en sus tareas cotidianas, en las que los ciudadanos prueban una botella de vino y, en ocasiones, son la ambientación para un retrato familiar.
Estos cuadros intimistas, con su multiplicidad de detalles domésticos, resultan mucho menos intelectuales que las austeras obras de Vermeer, pero la organización formal que les sirve de base es casi tan compleja como la de éste. Una característica de tales cuadros es la preocupación por las paredes y cuadros que rodean, y a menudo enmarcan, a las figuras (De Hooch solía comenzar sus cuadros pintando el marco arquitectónico, sobre el cual colocaba una serie continua de espacios cúbicos.
Se aprecian vistas a través de una puerta abierta, en las cuales la profundidad está subrayada por alternancias de luz y de sombra y por la perspectiva de las losas que se alejan.
De Hooch no logra un equilibrio tan perfecto como Vermeer entre las figuras ligeramente desdibujadas y sus contornos. Pero esto queda compensado por la paz, la tranquilidad y una sensación de movimiento suspenso que reinan en sus interiores.
De Hooch compartió el interés de Vermeer por la luz que entra por una ventana o que cae sobre el patio soleado, pero diferenció mejor las texturas de los objetos sobre los que se proyecta esta luz, ya sean telas, muebles, ladrillos, yeso o tejas.
La calidad de la luz de este pintor también es diferente de la de Vermeer, y lo mismo que sus colores, en los cuales prevalecen los rojos y los pardos dorados, resulta mucho más cálida.
Los cuadros que pintó de Hooch durante el período de Delft son los mejores de su obra. Después de su establecimiento en Amsterdam c. 1666/7, se aprecia una decadencia que quizás pueda explicarse por su alejamiento de la inspiración de Vermeer.

Houdon, Jean-Antoine 1741-1828

El escultor Jean-Antoine Houdon nació en Versalles y se formó en la Académie Royale de Peinture et de Sculpture, donde su padre era conserje. Estudió allí con Michel-Ange Slodtz y obtuvo una de las becas para estudiar en Roma en 1764. Desde el año de su regreso, en 1768, expuso allí con regularidad. El primer encargo que recibió Houdon fue el *San Bruno* de Santa María degli Angeli, en Roma (1766), una imagen de meditación silenciosa y recogida. También comenzó la de *San Juan Bautista*, pero esta última, jamás terminada, fue destruida en 1894, aunque de ella deriva el *Ecorché*, del cual pueden encontrarse moldes en yeso en muchas academias de arte, y la que consideró Houdon como su contribución más destacada al arte. Su contacto con las obras maestras clásicas y barrocas de Italia inspiraron obras tales como *El sacerdote de las lupercales* (1768; Schlossmuseum, Gotha), la *Vestal* (1767-8; Metropolitan Museum, Nueva York) y la *Diana* desnuda, corriendo, en equilibrio sobre un solo pie (1776; Schlossmuseum, Gotha), entre otras. Muchas de sus obras religiosas fueron destruidas durante la Revolución, pero estas esculturas mitológicas, junto con el *Tourville* (1781; Versalles), demuestran su capacidad para crear estatuas históricas imaginativas. Obras tales como el *Baiser Donné* y el *Baiser Rendu* (c. 1774), o la *Frileuse* (llamada también *Invierno*, 1781; mármol de 1783 en el Musée Fabre, Montpellier), que tiembla bajo sus escasas ropas, muestran al artista en la vena más ligera de erotismo rococó. Sin embargo, si Houdon puede ser considerado como uno de los grandes escultores del mundo, se debe a sus retratos. Sin ser intelectual, poseía un profundo respeto por la realidad y jamás perdía la oportunidad de sacar el modelo del rostro de una celebridad muerta, o de inventar una máquina

capaz de servirle de ayuda para hacer un dibujo preciso de la naturaleza. La calidad de su obra surge de la vida que fue capaz de transmitir a estas imágenes, de su maestría para tallar la carne, el cabello, la vestimenta, de su creatividad en el tratamiento de los ojos (que a menudo ofrecen el contraste de la profundidad de una pupila con un cubo de mármol o de bronce que sobresale y chispea como un punto de luz), de su gusto para la distribución de los pliegues en torno a esa forma artificialmente desmembrada que es el busto retrato. Como buen comerciante que era, procuró siempre que de sus obras se produjeran muchos ejemplares, a menudo en formas variadas. Uno de sus primeros éxitos fue el busto de *Denis Diderot* (c. 1771; terracota en el Louvre de París), un admirador que le consiguió poderosos clientes en Alemania y Rusia. Houdon retrató a la aristocracía de Europa, a los hombres de Estado franceses, a los intelectuales de la *Enciclopedia* y también a los líderes de la América republicana.

Hoyland, John 1934-

El pintor inglés no figurativo John Hoyland nació en Sheffield. Durante un prolongado y concienzudo período de formación en el Sheffield College of Art (1946-56) y las Royal Academy Schools, Londres (1956-60), Hoyland fue formando su estilo no figurativo, partiendo al principio de paisajes y bodegones para sus abstracciones. A partir de c. 1957, impresionado por la obra de Rothko y de Turnbull, experimentó con formas y colores puros. A fin de conseguir una mayor integridad de la superficie pictórica, Hoyland empezó a manchar sus telas con pintura acrílica en 1963. Sin embargo, su preocupación por la riqueza y la unidad de la experiencia visual hizo que siguiese pintando formas independientes (por lo general cuadrados) sobre el fondo así obtenido. Alentado por la obra de Hans Hofmann, Hoyland siguió desarrollando este aspecto de su arte en la década de 1970; las formas se fueron multiplicando hasta que llenaron la totalidad de la tela en una rica profusión de colores empastados.

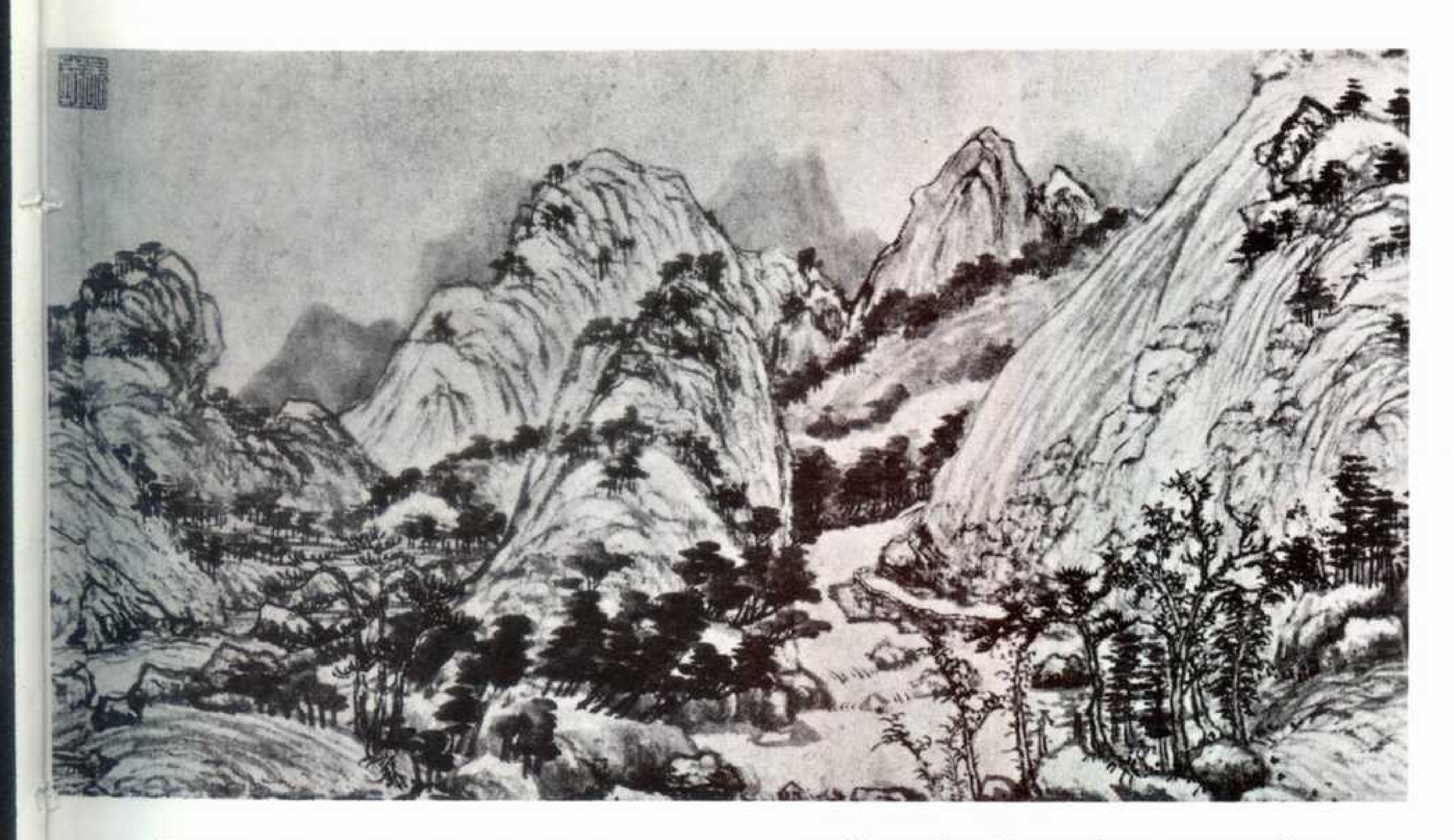
Hsia Kuei fl. 1180-1230

Este artista chino, nacido en Ch'ien T'ang, fue un pintor académico de la Corte sureña de Sung. Fue un seguidor de Fan K'uan y de Li T'ang y, junto con su contemporáneo Ma Yuan, produjo un estilo que ejerció gran influencia sobre la pintura china conocida como Escuela hsia-ma.



Jean-Antoine Houdon: *Madame de Serilly*; mármol; altura, 62 cm.; 1782. Wallace Collection, Londres.

John Hoylan: *17.3.69;* acrílico sobre tela; 198 × 366 cm. 1969.;Tate Gallery, Londres.



Huang Kung-wang: *Morada de las montañas Fu Ch'un*, detalle del segundo rollo sobre la montaña Fu Ch'un; tinta sobre papel; tamaño real 33 × 637 cm.; 1350. National Palace Museum, Taipei.

Huang Chun-pi 1899

Huang Chun-pi es cantonés y uno de los miembros más destacados de la Escuela Ling-nan. Entre 1929 y 1935 fue profesor de la Escuela de Arte de la ciudad de Cantón, pero más tarde pasó a desempeñar su labor docente en Nanking, al norte, como profesor de la Universidad Nacional Central. Es un pintor tradicional que plasma paisajes montañosos con un rico estilo de tinta. Al igual que la escuela a la que pertenece, prefiere el empleo de color ligero junto con los ricos efectos oscuros de la tinta, produciendo así un marcado efecto decorativo. La escuela cantonesa de pintura tiene un estilo peculiar, del cual la obra de Huang Chun-pi constituye un ejemplo destacado.

Huang Kung-wang 1269-1354

El pintor chino Huang Kung-wang nació en el seno de la familia Lu, siendo su nombre original Lu Chien. A una edad muy temprana fue adoptado por la familia Huang y se le dio entonces el nombre con que actualmente se le conoce (y también el nombre de Tzu-chiu, indicativo de que era un hijo para la vejez). Poseedor de un gran talento, avanzó rápidamente en sus estudios de historia y filosofía, llegando a convertirse en un respetado erudito, poeta, músico y pintor. Durante algún tiempo trabajó como amanuense en la oficina del juez provincial de Chekiang, pero pronto se retiró a vivir como monje taoísta en la zona de Hangxu, donde también vivía su retiro su amigo Ts'ao Chih-p'o.
Huang deambuló por todo el distrito Wu y pasó los últimos siete u ocho años de su vida en las montañas de Fu Ch'un. Durante este tiempo pintó el famoso rollo de las *Montañas Fu Ch'un*, del cual existen dos versiones en el Museo del Palacio Nacional de Taipei, Taiwan. Uno de ellos lleva la fecha de 1338; el otro, considerado el auténtico, está fechado en 1350. El segundo, que también es el más largo, lleva una inscripción que reza así:

> En el 7.º año de Chih-chang (1347) regresé a las montañas de Fu Ch'un y allí permanecí con el Maestro Wu Yung. En los días de ocio, mientras vivía en el Pabellón Sur, jugué con el pincel y pinté este rollo cuando la inspiración se enseñoreaba de mí. No me fatigaba, sin embargo, la composición iba avanzando lentamente. Trabajaba como si estuviese rellenando documentos. De esta manera pasaron tres o cuatro años, pero la pintura no estaba acabada porque la dejé en las montañas cuando me fui a viajar como una nube flotante. Entonces la traje en mi equipaje, y siempre que tenía un rato libre por la mañana o por la noche, trabajaba en ella, aunque sin ansiedad.

Aquí se describe el *tempo* de una pintura como ésta, realizada por un hombre al que Tung Ch'i-ch'ang considera el primero que utilizó la pintura como un medio de expresión y para su gozo personal. También se dice de él que iba siempre con papel y pincel en su manga, haciendo bocetos allí donde encontraba una escena hermosa. Observaba los efectos de los momentos del día y de las estaciones, trabajando del natural, pero con una técnica evidentemene muy erudita. Se destaca por la gran sutileza de tonos y textura que lograba con la tinta. En la pintura de su última época, según puede verse por el rollo de *Fu Ch'un*, la simplicidad y la seguridad de su pincel alcanzan una calidad similar a la que admiramos en las últimas obras de Tiziano.

Huber, Wolfgang c.1490-1553

El pintor suizo Wolfgang Huber nació en Feldkirch, en el distrito de Vorarlberg, Austria. Durante algunos años, a partir de c.1505, viajó por los dominios de los Habsburgo y visitó Innsbruck y Salzburgo. La escuela de pintura paisajista del Danubio y las obras gráficas de Alberto Durero, especialmente su serie de la *Vida de la Virgen*, fueron las mayores fuentes inspiradoras de su obra inicial. *La huida a Egipto* (Staatliche Museen, Berlín), de un retablo sobre la *Vida de la Virgen*, es un buen ejemplo de la combinación de ambas influencias. Huber se estableció en Passau en algún momento del período comprendido entre 1510 y 1515 e instaló allí un gran taller. Entre 1515 y 1521 pintó un retablo para la Stadtpfarkirche de Feldkirch, en el cual ◂ el color y la característica lineal de las primeras obras han sido reemplazados por un estilo menos contundente. En el retrato empezó por adoptar el estilo de la escuela de Augsburgo y del taller de Holbein en particular, situando al modelo sobre un fondo de arquitectura clásica. En las obras posteriores prefiere el cielo como fondo, por ejemplo en el retrato de Jakob Ziegler (c. 1544-9; Kunsthistorisches Museum, Viena).
Sin embargo, se ha perdido, al parecer, gran parte de su obra pictórica, y en la actualidad se nos muestra en su estilo más original en los dibujos de paisajes. En los primeros dibujos de *Mondsee* (1510; Germanisches Nationalmuseun, Nuremberg) ya se independiza de la escuela del Danubio por su economía de la línea y de la descripción. El primer plano



Arthur Hughes: *Ofelia*; óleo sobre tela; 105 × 52 cm.; 1859. City of Birmingham Museums and Art Gallery.

aparece despejado, y el fondo sugerido apenas por una línea delgada, dentada, de montañas, creando el efecto de distancia por la colocación de las líneas horizontales del puente contra la línea esconzada de árboles desmochados. Más tarde, su concepción del paisaje se hizo más sugestiva; la *Vista de Feldkirch* (1523; British Museum, Londres) se concentra menos en la ciudad que en el árbol extraño y fantástico del primer plano, que, gracias a la soltura y adelgazamiento del trabajo a pluma, da la impresión del espectador, de aproximarse hacia él.

Hughes, Arthur 1832-1915

El pintor inglés Arthur Hughes acusó la influencia de la Hermandad Prerrafaelista. Después de su etapa de formación en Londres, en la Government School of Design y en las Royal Academy Schools, entró primero en el círculo de D. G. Rossetti, y más tarde en el de Millais. Haciendo suyo el deseo prerrafaelista de representar con intensidad incidentes emocionales en marcos naturales minuciosamente observados, Hughes produjo obras de una luminosidad y un colorido característicos y de una técnica sutil (*Amor de abril*, 1855-6; Tate Gallery, Londres; *De regreso del mar*, 1856-62; Ashmolean Museum, Oxford). Más adelante, su estilo habría de hacerse más difuso; al aligerarse su paleta y cambiar la modalidad de paisaje (véase en *Las primeras Pascuas*, 1896; William Morris Gallery, Londres), sus obras perdieron su impacto inicial, anquilosándose.

Hugo de Bury St. Edmunds

fl. comienzos siglo XII

Hugo de Bury St. Edmunds fue un iluminador cuyo lugar de nacimiento desconocemos, pero que trabajó en Inglaterra. Existen documentos que hacen referencia a cuatro de sus obras para la abadía de Saint Edmund en Bury. Talló un crucifijo con estatuas de San Juan Bautista y María flanqueándolo, fundió una campana, hizo las puertas de bronce para la entrada principal de la abadía (las únicas puertas de bronce de que se tiene noticia en la Inglaterra medieval) e iluminó una Biblia identificada actualmente como la que se encuentra en la Biblioteca del Corpus Christi College, en la ciudad universitaria de Cambridge.
Es probable que la Biblia se le hubiese encargado c. 1135. Las iluminaciones principales se encuentran en hojas separadas de pergamino pegadas al manuscrito. Este pergamino debía importarse especialmente de Escocia, presumiblemente porque las pieles preparadas en el lugar no tenían una calidad adecuada para obtener el acabado perfecto que Hugo daba a sus pinturas. Las iluminaciones tienen una riqueza y una originalidad en el estilo de las figuras y en la decoración de follaje que explican plenamente los elogios vertidos sobre el autor en las crónicas de la época. Más aún: personifican un estilo que fue de primordial importancia para la evolución del arte inglés a mediados del siglo XII.
El llamado estilo de «pliegue mojado» se caracteriza por zonas de la vestimenta que se pegan al cuerpo y que están separadas entre sí por simples dobleces a modo de tubos que modelan y articulan las formas al mismo tiempo. Antes de c. 1150, el estilo ya se había difundido a Winchester, Canterbury y Durham, y se había transmitido a la abadía de Liessies, en Hainault. Los artistas

que trabajaban en Winchester fueron quienes más acusaron la influencia, no sólo del estilo de figura de Hugo, sino también de su vocabulario de formas para el follaje.
Hugo hizo otra contribución notable de carácter técnico. Sus figuras no sólo se caracterizan por una maravillosa gracia en sus posturas, sino que, además, los pigmentos con los que están pintadas son de un refinamiento casi increíble y el color resulta de una pureza e intensidad maravillosas. Su obra es una de las manifestaciones más importantes de la preocupación por la maestría en el oficio que encontró expresión en la época en el lema tantas veces citado de «materiam superabat opus»: «la maestría superaba al material» (abad Suger de Saint-Denis). El arte de Hugo revela una gran influencia de las fuentes bizantinas y otonianas de la Edad Media y tiene también ciertas afinidades con el arte del valle del Mosa, de la misma época.
Hay además evidentes elementos anglosajones, por ejemplo, los pequeños remolinos que forman los ropajes sobre los hombros.
Si bien no se conoce con exactitud su origen, su obra tiene toda la vivacidad y la gracia del mejor arte inglés de aquel período. La única otra obra que puede adjudicársele casi con seguridad es la matriz del sello de la abadía de San Edmundo.

Huguet, Jaime c. 1415-92

El pintor español Jaime Huguet nació en Valls, Tarragona. Trabajó primero en Zaragoza y en Tarragona, pero en 1448 ya había establecido su propio taller en Barcelona; fue el último pintor de una tradición catalana que se extendió de Ferrer Bassa a Bernardo Martorell. En una fase de su actividad se adivina la influencia flamenca de Dalmau; pero sus obras maestras —el retablo de los Santos Abdón y Senén (1460) y el retablo de la Capilla Real de Santa Águeda (1464)— muestran una preocupación naturalista por el movimiento, por la luz y la sombra y por la expresión facial, que sobrepasa los límites de formalismo gótico y debe mucho a Martorell.

Hui Tsung y la Academia

comienzos del siglo XII

Hui Tsung (reinó 1101-26) fue el octavo y último emperador de la dinastía Sung del norte de China. Su corte de Kaifeng pasó a la historia como una de las más cultas de la China. Aunque fue un gobernante ineficaz, que reinó tras haber perdido más de la mitad de su territorio, el emperador fue un hombre de gran sensibilidad y cultura y pintor y calígrafo de indiscutibles dotes.
La Academia Imperial, que había alcanzado ya una posición respetable en época de sus predecesores, fue elevada a una jerarquía igual a la del consejo de la administración, dando a los artistas una situación sin precedentes dentro de la sociedad de la corte. Hui Tsung reunió en torno a su figura a los pintores más brillantes del momento. Por los relatos de la época, parece que el emperador se interesaba profundamente por la obra de quienes lo rodeaban y que de hecho participaba en los concursos de pintura que formaban parte de la vida de esta peculiar academia.
Este grupo de elegidos creó una escuela de pintura, especialmente de temas de pájaros y flores de formato reducido, para lo cual idearon un complicado sistema de composición (por ejemplo, *Periquito de cinco colores sobre la rama de un albaricoque*, Museum of Fine Arts, Boston). La configuración de la superficie cobra una importancia preponderante y depende de un juicio cabal de equilibrio, o casi desequilibrio, del espacio, de la forma y de la línea. Su estilo casi abiertamente decorativo de pintura, con su exquisito dibujo y su colorido precioso, es lo más opuesto que pueda imaginarse a la estética del pintor erudito.
Sin embargo, los pintores de la academia también eran eruditos; crearon en su pintura una forma de alusión similar a la referencia poética que tanta importancia tiene en la literatura. Buen ejemplo de ello es lo que se cuenta de un cuadro que ganó un premio y que representaba unas mariposas que revoloteaban en torno al casco de un caballo para ilustrar el dístico que reza: «El aroma de las flores pisoteadas sigue a los cascos del caballo que regresa».
El carácter alusivo y el contenido poético de las pinturas, así como una preocupación por una composición de superficie estrictamente controlada, casi hasta excluir una composición en profundidad, fueron las características de la Academia Sung de Hui Tsung, características que se mantienen hasta hoy en distintas escuelas y estilos de la pintura china. Aunque sus productos principales fueron obras decorativas, la línea principal de la pintura de paisaje también revela la influencia de la academia. El pintor paisajista más importante fue Li T'ang (1049-1130), artista tradicional seguidor de Li Ssu-hsun. Él y Chao Ta-nien fueron quienes marcaron el camino para la adaptación del antiguo estilo de «montaña maestra» al formato más reducido que requería una composición más simple y una utilización más medida de la pincelada. De esta manera, la academia se convirtió en un puente entre la pintura paisajista clásica de los siglos X y XI y la más estilizada de los Sung del sur de China. Esta conexión está encarnada en el propio Li T'ang, que sobrevivió a los Sung del norte y se trasladó a Hangxu para dirigir la nueva academia organizada para la corte Sung del sur de China.

Hundertwasser, Fritz 1928-

El pintor austríaco Fritz Hundertwasser nació y fue bautizado con el nombre de Friedrich Stowasser en Viena en 1928. Fue fundamentalmente un autodidacta y trabajó siempre en una escala reducida, sobre todo en acuarela. Los muchos viajes que hizo influyeron sobre él, especialmente uno a Túnez en 1951. Las bases de su estilo pecualiar, imaginativo y poético deben buscarse en una gran gama de formas artísticas que van desde las miniaturas orientales, pasando por el *Jugendstil* de Klimt y Schiele, hasta la imaginería de Klee. En su obra francamente decorativa, con una tendencia hacia lo abstracto, empleó muchos colores brillantes, incorporando a menudo el pan de oro y de plata, con configuraciones planas que muchas veces dominan el tema ostensible. En 1981 fue nombrado profesor de la Academia de Viena. Hundertwasser produjo también muchos grabados, algunos en madera —inspirados en las estampas japonesas—, de una gran complejidad técnica.

Hunt, Holman 1827-1910

El pintor inglés William Holman Hunt era hijo del gerente de un depósito de mercancías. A pesar de la fuerte oposición de sus padres, dejó su trabajo en una oficina para dedicarse al arte, y fue admitido en las Royal Academy Schools a los diecisiete años. Sin embargo, no habría de resultarle nada

fácil lograr ni la confianza técnica ni la seguridad económica. John Everett Millais fue uno de sus compañeros de estudios. Él y Hunt hablaban a menudo de lo artificial del arte contemporáneo y, siguiendo la estética de Ruskin, decidieron «volver a la naturaleza». Otro joven insatisfecho, D. G. Rossetti, se adhirió a su entusiasmo por la ingenuidad en el arte, y en 1848 estaba formada la «Hermandad Prerrafaelista».

La contribución particular de Hunt a esta efímera asociación está materializada en *Rienzi* (1848-9; colección privada). Cada uno de los elementos del cuadro fue realizado en presencia del motivo, «abjurando sin más del follaje pardo, de las nubes algodonosas y de los rincones oscuros, pintándolo todo al aire libre, directamente sobre la propia tela, con todos los detalles que puedo ver y con el brillo del sol del día mismo». El tema tiene una nobleza característica: un patriota y revolucionario italiano pronunciando un juramento sobre el cadáver de su hermano menor.

El cuadro de Hunt titulado *Una familia británica convertida ofreciendo refugio a un sacerdote cristiano contra la persecución de los druidas* (1849-50; Ashmolean Museum, Oxford) fue objeto de las burlas de la crítica cuando fue expuesto en la Academia. A pesar de la abundancia de símbolos bíblicos como vides, trigo y redes de pescar, conserva cierta credibilidad en el aspecto fáctico, lo que evidencia el propósito perseguido por Hunt en todas sus obras religiosas.

A menudo los marcos de estos cuadros presentan inscripciones de citas bíblicas; en este caso se refieren al tema de la persecución. Hunt consiguió una luminosidad casi sobrenatural al pintar sobre un fondo húmedo, de una manera laboriosa, por pequeños sectores, casi como si fuese un fresco. La nitidez general del enfoque y sus disposición aparentemente casual de las figuras iba contra los cánones vigentes de composición centralizada, mientras que la angularidad de las *poses* parecía voluntariamente exenta de atractivo.

Cuando la prensa lanzó sus ataques contra *Valentina rescatando a Silvia de Proteo* (1850-1; City of Birmingham Museums and Art Gallery), el tan respetado Ruskin salió en defensa de la obra, alabando entusiastamente su «veracidad» y su «acabado».

El pastor a sueldo (1851-2; City of Manchester Art Gallery) está basado, en parte, en la imaginería pastoril de la obra eclesiástica de Ruskin titulada *Notes on the Construction of Sheepfolds*, publicada en 1851. El paisaje fue pintado en verano, cerca de Ewell, Surrey, donde Millais trabajaba por la misma época en *Ophelia* (Tate Gallery, Londres). El pastor que flirtea con una pastora, a quien importuna con una mariposa de la calavera, y descuida su rebaño representa a un clérigo preocupado por temas teológicos esotéricos. El cuadro puede interpretarse de una manera más específica en función de las disputas que se habían suscitado en la época entre la Alta y la Baja Iglesia anglicana. El hecho de que lo comprara un naturalista es prueba de la precisión «científica» de la observación de Hunt.

La luz del mundo (1851-3; Keble College, Oxford), pintado bajo la luz de la luna, representa a Cristo golpeando a la puerta, ahogada por la mala hierba, del alma humana. Como de costumbre, Hunt insistió en pintar todos los detalles copiándolos de un objeto real; de ahí que, por ejemplo, hiciera fabricar especialmente para



Holman Hunt: *La dama de Shalott;* óleo sobre tela; 188 × 146 cm.; 1886-1905. Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut.

la ocasión la linterna que lleva Cristo. *La conciencia que despierta* (1853-4; Tate Gallery, Londres) es el equivalente en la vida moderna de la obra recién mencionada. Una mujer mantenida recuerda la inocencia de su infancia y se siente movida al arrepentimiento. La luz —por «Ilustración»— es una vez más el símbolo central; la «luz de otros días», en la letra de una canción colocada sobre el piano, se concreta en la luminosidad del sol que baña el jardín hacia el cual dirige la mujer su mirada desde la ventana abierta.
La claridad alucinatoria de la técnica de Hunt conduce a la perfección con el estado de conciencia exaltada de la modelo, mientras que su difícil situación está representada por el gato que atormenta a un pájaro debajo de la mesa de la habitación amueblada con ostentación. Este tema, que también hicieron suyo Millais y Rossetti por la misma época, refleja las mismas inquietudes sociales de la literatura de entonces, especialmente de las novelas de Dickens.
El deseo de lograr precisión histórica en los temas sagrados llevó a Hunt a pintar *La víctima propiciatoria* (1854-5; Lady Lever Art Gallery, Port Sunlight) en su totalidad junto a las costas incrustadas de sal del mar Muerto. El animal que arrastra hasta la muerte el peso de todos los pecados, y al que Hunt representa listado de escarlata, simboliza a Cristo. Los colores violentamente enceguecedores del sol que se pone en las distantes montañas están plasmados con una fidelidad sin concesiones, que demuestra bien a las claras la integridad moral de Hunt como artista, su entrega a la expresión emocional más que a un efecto visual agradable.
El gran éxito de público de su carrera lo obtuvo con otra obra que pintó en Tierra Santa: *El hallazgo del Salvador en el templo* (1854-60; City of Birmingham Museums and Art Gallery). Este cuadro —menos obstruso que *La víctima propiciatoria*, obra que no había tenido buena acogida entre el público— apelaba a la actitud sentimental del público para con los niños, y también a su predilección por los hechos y por los detalles; por ejemplo, el empleo de trajes y rostros auténticamente judíos. Fue comprado por el marchante Gambart, en el precio sin precedentes de 5.500 libras, incluido el *copyright*, alcanzó gran difusión como grabado y afirmó la fama de Hunt como el pintor religioso más destacado de la época. *La sombra de la muerte* (1869-73; City of Manchester Art Gallery) y *El triunfo de los inocentes* (una versión 1876-87, Walker Art Gallery, Liverpool; otra, 1880-4, Tate Gallery, Londres) constituyen los momentos más destacados de la poco prolífica obra de su última época.
En el primero, se ve a Jesús en un taller de carpintería reconstruido hasta en los menores detalles. Extendiendo sus brazos cansados por el trabajo, proyecta una ominosa sombra en forma de cruz sobre la pared. El segundo, menos ingenioso, es una aparición de los espíritus, nada etéreos por cierto, de los niños martirizados en Belén, a la Sagrada Familia que huye. El propio Hunt explicó en un largo folleto la sobrecargada iconografía de esta obra.
El cuadro principal de su vejez fue *La dama de Shalott* (1886-1905; Wadsworth Atheneum, Hartford), un dibujo anterior ampliado para servir de alegoría «del fracaso de una alma humana respecto de su responsabilidad aceptada». También produjo una réplica de tamaño natural de *La luz del mundo* (c. 1900; catedral de San Pablo, Londres).
Como la vista empezada a fallarle, Hunt recurrió a la palabra escrita para difundir el credo artístico que había seguido sin desmayos y cada vez en un aislamiento mayor desde los primero días de la Hermandad Prerrafaelista, es decir, la exposición de ideas religiosas en función de los pequeños detalles de la Creación y, en la medida de lo posible, sin intervención del estilo.

Hyakusen, Sakaku 1697-1752

Sakaku Hyakusen fue el pintor japonés de vanguardia de la escuela *bunjinga*. Era un consumado poeta *haiku*, pero sus orígenes artísticos nos son desconocidos. Artistas anteriores como Gion Nankai (1676-1751) habían tratado realmente de seguir el estilo vivo de los pintores aficionados chinos, caballeros y eruditos; pero Hyakusen, de origen plebeyo, se limitó a seguir los estilos chinos como todo un profesional. Ésta llegó a ser la actitud japonesa habitual, lo mismo que lo fue la mezcla ecléctica que hizo Hyakusen de diversos estilos chinos. Fue el primero en trasladar la pintura literaria china al formato de biombo, como por ejemplo en *Visita al acantilado Rojo* (colección privada) y la abiertamente excéntrica *Plátanos y Rocas de T'ai-hu* (colección privada).

I

Inayat fl. finales del s. XVI y principios del XVII

El artista mogol Inayat nació en el palacio imperial y desarrolló su tarea a lo largo del reinado de tres emperadores mogoles: Akbar (1556-1605), Jahangir (1605-1656) y Shah Jahan (1627-1656). Sus primeras obras, que se encuentran en el British Museum, Londres, son el *Babur-nama*, ilustrado en colaboración con Bishndad, y el *Akbar-nama*. Otras dos obras suyas, *Muzaffar Khan despidiéndose de Akbar* y *Sayyid Abd Allah Khan a su llegada con noticias de la conquista de Bengala*, se encuentran en la Chester Beatty Library, de Dublín. En el Victoria and Albert Museum de Londres está expuesto un dibujo de Inayat que representa a un animal (una cabra salvaje o *markhor*, c. 1607). El artista muestra una especial habilidad para representar escenas nocturnas y figuras iluminadas por la luz de las hogueras. Ejemplo típico es su *Estudio de ascética junto a una hoguera*, que se encuentra en el British Museum, Londres (fechado en 1630).

Indiana, Robert 1928-

El pintor norteamericano Robert Indiana se llama originalmente Robert Clarke, pero cambió su apellido para adoptar el nombre de su Estado natal. Indiana se vale de señales viarias y de otras señales y símbolos de carácter público, cuyas leyendas modifica convenientemente, para hacer afirmaciones visuales desafiantes y provocadoras. Las obras *The Red Diamond Die* (1962; Walker Art Center, Minneăpolis) y *The Black Yield Brother 3* (1963; colección privada) muestran obsesiones relacionadas con el automovilismo, el sexo y la comida, que el artista ha convertido en vigoroso comentario sobre el actual modo de vida norteamericano. Indiana se trasladó a Nueva York en 1956 y se instaló en Manhattan central. Su amistad con Elsworth Kelly, Jack Youngerman y James Rosenquist le dio acceso a un grupo de abstraccionistas *Hard Edge* en aquella época en que la *Action Painting* era el estilo predominante en Nueva York.

Ingres, J.-A.-D. 1780-1867

Se suele considerar a Jean-Auguste-Dominique Ingres, pintor francés de temas históricos, de retratos y de cuadros de género, defensor del neoclasicismo en Francia, en oposición a Delacroix y el romanticismo. Esta concepción ha sido alentada por las propias enseñanzas de Ingres sobre el arte, que defienden una estricta estética clásica: la supremacía de la línea sobre el color. Sin embargo, su pintura muestra en los hechos variedad de estilos y numerosas innovaciones estilísticas que ejercieron influencia. Entre sus temas se encuentra la representación clasicista convencional de escenas romanas y griegas, y la tradicional pintura religiosa rafaeliana, pero también escenas de género de la historia medieval francesa y temas exóticos del Cercano Oriente. En la actualidad, se aprecia a Ingres sobre todo por sus retratos, que para él fueron obras de un género inferior, más que por sus grandes realizaciones pictóricas con las que luchó batallas contra los románticos.

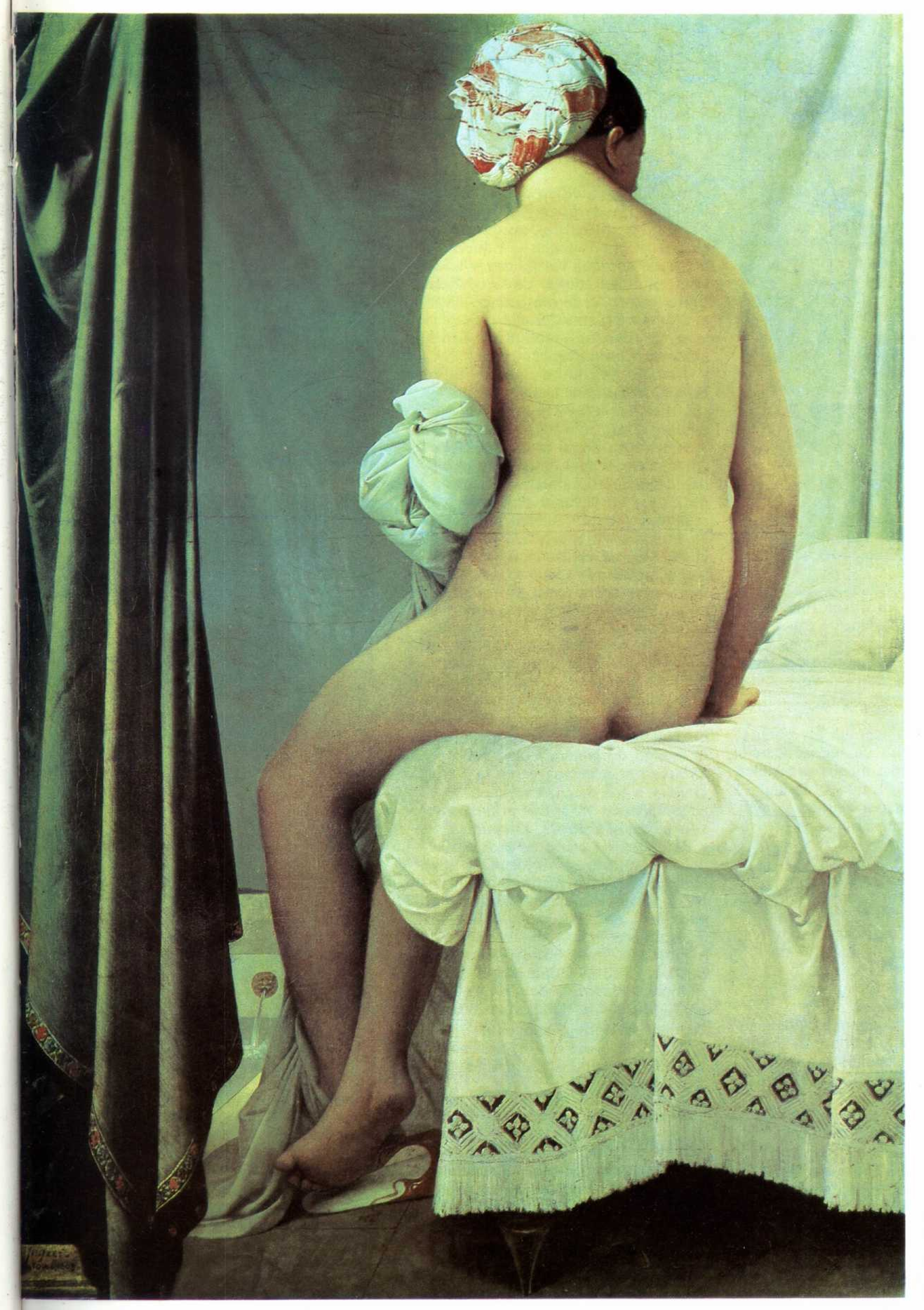
Nacido en Montauban, Ingres se acercó al arte de la mano de su padre (artista de importancia menor), y entró en la Academia de Toulouse en 1791. En 1797 marchó a París para entrar en el estudio de J. L. David. Ganó el Grand Prix de Roma en 1801, pero no pudo recogerlo hasta 1806. Permaneció en Italia hasta 1824, para volver a París como artista consagrado. Si bien recibió honores oficiales en esta época y contaba con una floreciente academia de pintura, su dogmatismo y su sensibilidad a las críticas lo indispusieron con los críticos. Volvió a Roma en 1835, esta vez como director de la Academia Francesa. Se sentía aislado e incomprendido por sus contemporáneos y se abstuvo de exponer su obra en público durante muchos años. A su vuelta a París en 1841, fue objeto de una cálida bienvenida; permaneció en la ciudad hasta su muerte en 1867, y recibió altos honores oficiales.

Durante sus años de estudiante en París (1797-1806), Ingres experimentó la influencia de numerosas tendencias radicales que dejarían su huella en obras que para él eran clásicas y ortodoxas. La cualidad lineal arcaica defendida en el estudio de David por los «primitivos» encabezados por Maurice Quai, que también se observa en los grabados de Flaxman, se refleja vivamente en la obra de la primera época de Ingres, *Venus herida por Diomedes* (c. 1803; perteneciente en el pasado a la colección del barón Robert von Hirsch, Basilea) y vuelve a estar presente más tarde, de forma atenuada, como distorsión lineal con fines formales o expresivos. El hiperrealismo arcaico se puede ver en otra de sus primeras obras, *Napoleón I en el trono imperial* (1806; Musée de l'Armée, París). Los críticos la califican de «gótica», refiriéndose a su detallismo a lo Van Eyck. De este modo, Ingres era en muchos aspectos un artista revolucionario antes de viajar a Roma; aspectos que tuvieron mucho que ver con la supuesta ortodoxia de su estilo maduro.

Ingres permaneció en Roma tras haber concluido su período de cuatro años al frente de la Academia Francesa. Entabló relación con los oficiales franceses que vivían en Roma durante la ocupación napoleónica, y de ellos hizo una serie de retratos. Los primeros de éstos suelen tener como fondo un determinado paisaje, como es el caso del retrato de *Mademoiselle Rivière* (1805; Louvre, París), en el que utiliza un verde y jugoso paisaje atravesado por un tranquilo y plateado río como fondo para retratar a una joven de quince años. También pertenecen a este período italiano los retratos de *Granet* (c. 1807; Musée Granet, Aix-en-Provence) y de *M. Cordier* (1811; Louvre, París), pintados sobre un fondo en el que se divisa una colina romana en una tarde tormentosa, fondo que le sirve

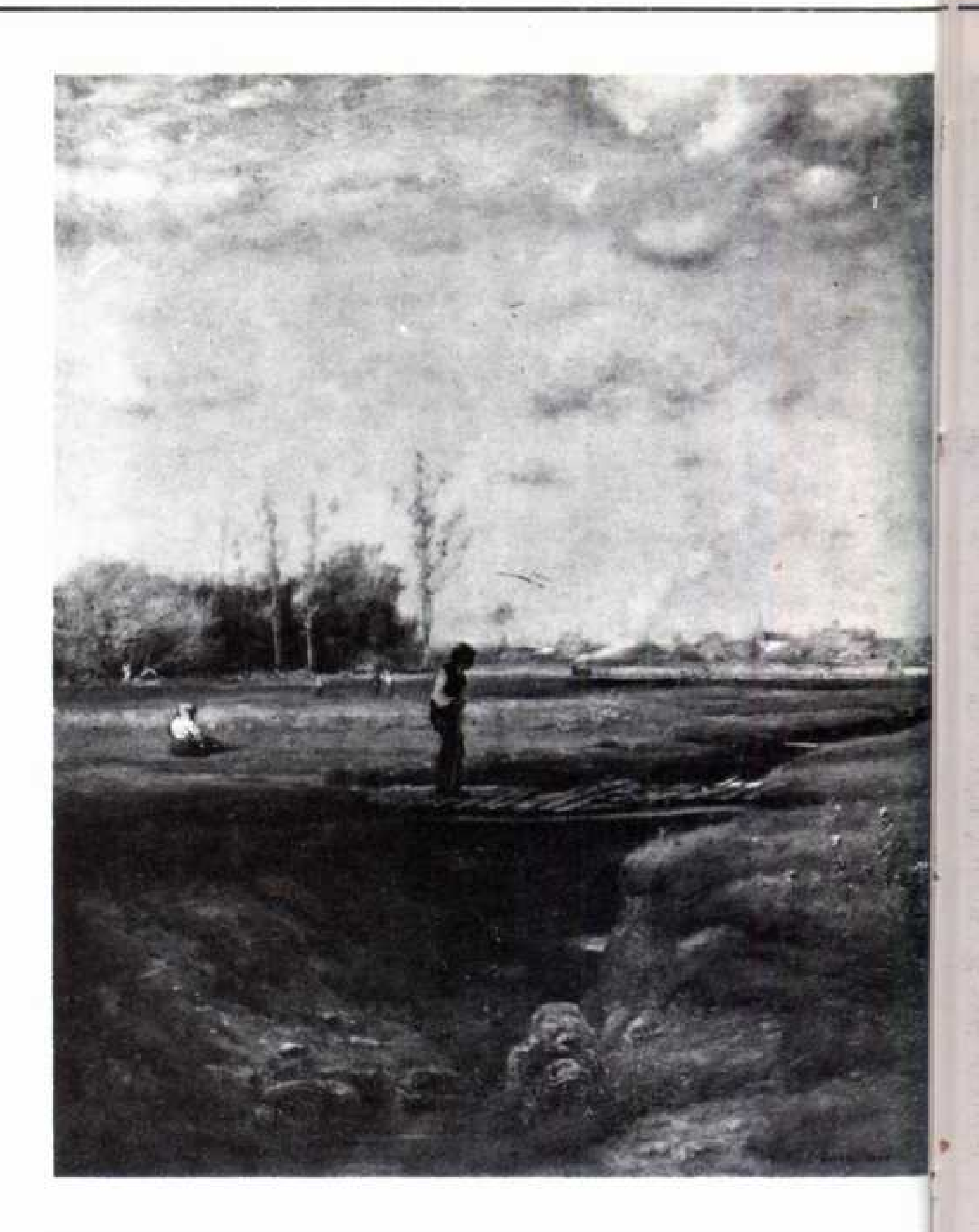


▲ Robert Indiana: *El sueño americano;* óleo sobre tela; 183 × 153 cm.; 1961. Museum of Modern Art, Nueva York.



J.-A.-D. Ingres: *La bañista de Valpinçon;* óleo sobre tela; 146 × 98 cm.; 1808. Louvre, París.

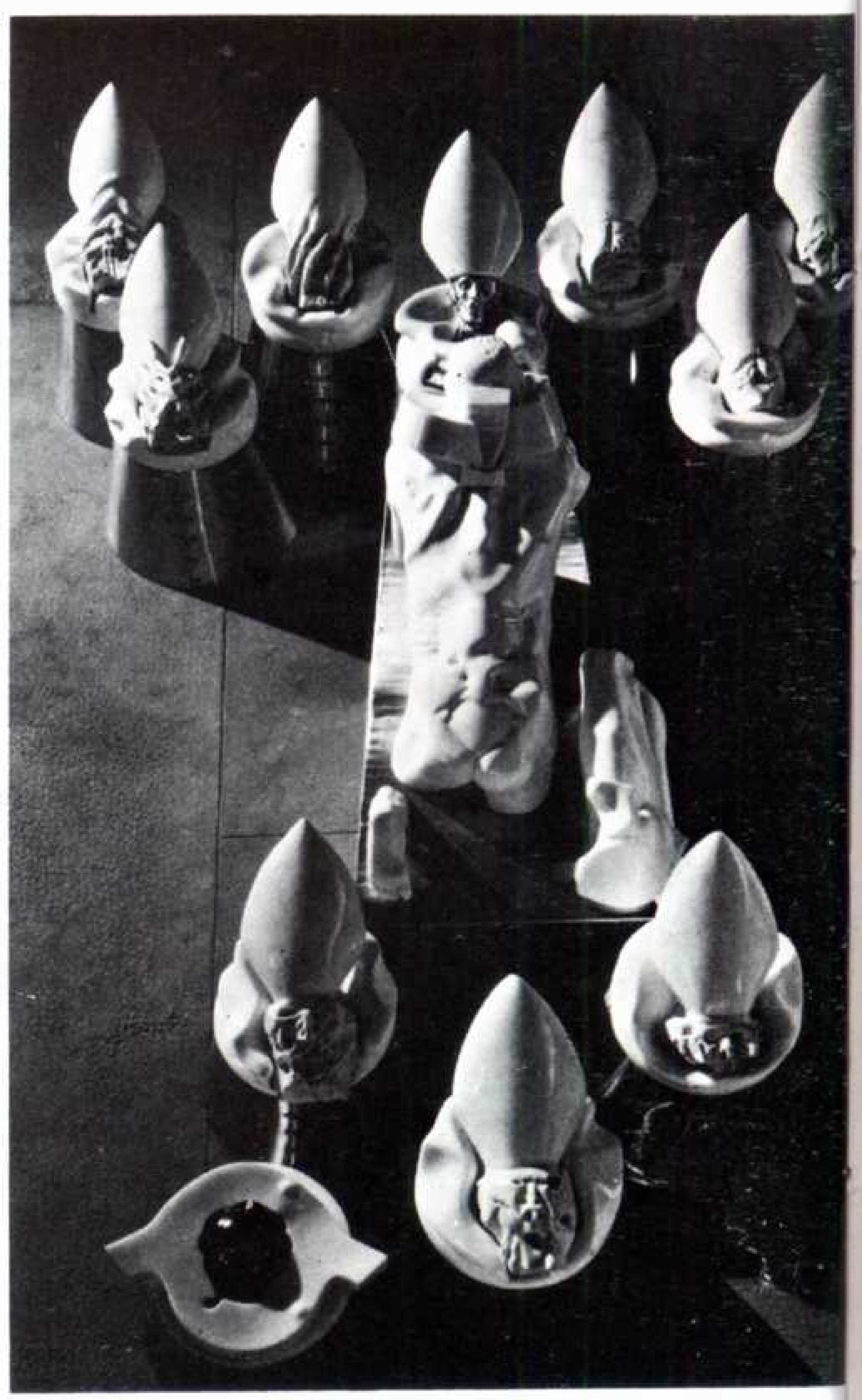
para poner de relieve la disposición de ánimo y las características de la personalidad del retratado. También del mismo período son un grupo de exquisitos dibujos a lápiz de oficiales franceses y turistas ingleses, cuyos encargos aceptó Ingres debido a dificultades económicas (por ejemplo, *Sir John Hay y su hermana Mary*, 1816; British Museum, Londres). Los retratos de la última época de Ingres están pintados por lo general en interiores, y se caracterizan por el empleo de una rica escenografía, en la que se usan lujosos ropajes y joyas de gran valor para poner de relieve la posición social del modelo. Pintados con minucioso realismo, nos transmiten la opulencia del Segundo Imperio. Un ejemplo es *Madame Moitessier sentada* (1856; National Gallery, Londres). Esta pintura recurre al reflejo de la imagen de la modelo en un espejo —una de las técnicas de Ingres— para presentar junto con el perfil una vista de tres cuartos. La *pose* de madame Moitessier se basa en la de un modelo de la antigüedad, un fresco romano encontrado en Herculano. Estos retratos presentan a menudo una compulsiva caracterización psicológica, como ocurre en el *Retrato de Louis-François Bertin* (1832; Louvre, París).
Los cuadros que encarnan los puntos de vista doctrinarios de Ingres acerca del arte nos resultan menos accesibles hoy en día, debido a que su rígida adecuación a las reglas clásicas parece formal y dogmática. El cuadro *La apoteosis de Homero* (1827; Louvre, París) está basado en la *Escuela de Atenas*, de Rafael, y hace uso de una composición piramidal situada frontalmente ante un templo griego. Las figuras de los artistas y escritores, rigurosamente documentadas, están simétricamente dispuestas en torno a Homero, situadas en un orden jerárquico, que tiene su punto culminante en los ancianos que ocupan los alrededores de la cumbre, mientras que en la base se encuentran los modernos. En la pintura religiosa suele emplear prototipos rafaelianos, como sucede en la *Virgen con la Hostia* (1854; Louvre, París). En muchas de estas obras, como es el caso de *El martirio de Sta. Sinforosa* (1834; catedral de Autun), el esquema intelectual está tan marcadamente insinuado y es tan evidente, que la pintura resulta un fracaso.
Uno de los temas más ricos del género pictórico de Ingres fue el exotismo del harén, que él pinta con voluptuosa sensualidad. *Odalisca con esclava* (William Hayes Fogg Art Museum, Cambridge, Mass.) es un cuadro en el que se contraponen la riqueza del decorado con los fluidos y lineales contornos del cuerpo de la odalisca. Ingres no trata de plasmar la línea anatómica precisa del cuerpo, sino de crear un arabesco de belleza abstracta que refleja la gracia y abandono de la odalisca.
La influencia directa de Ingres sobre sus discípulos fue enorme; sin embargo, sólo dio lugar, con notables excepciones, como la de Théodore Chassériau, a una pintura insípida, debido a que las doctrinas oficiales de Ingres no siempre producían resultados felices cuando las ponían en práctica otros artistas. Las cualidades de estilización y esquematismo propias de este pintor influyeron sobre artistas posteriores como Renoir, Degas y Picasso.



George Innes: *Short Cut, Watching Station, N. J.;* óleo sobre tela; 96 × 74 cm.; 1883. Philadelphia Museum of Art.

Innes, George 1825-94

El paisajista norteamericano George Innes nació en una granja del Estado de Nueva York. Pasó su juventud en la ciudad de Nueva York, donde expuso por primera vez en la National Gallery a los diecinueve años. Fue académico en 1853. Sus primeras obras son paisajes abiertos, brillantes, idealizados, al estilo de la escuela del río Hudson (por ejemplo *El viejo molino*, 1849; Art Institute of Chicago). Innes evolucionó hacia sus obras maduras bajo la influencia de la escuela de Barbizon School durante sus visitas a Francia e Italia entre 1870 y 1874. Sus obras de la última época (por ejemplo *Arco iris sobre Peigigia*, 1875; Museo de Bellas Artes, Boston) reflejan las formas suaves de J. F. Millet y de Corot, así como las enseñanzas panteístas de Emanuel Swedenborg.



Jean Ipoustéguy: *La muerte del padre;* mármol; 600 × 310 × 125 cm.; 1967-8. National Gallery of Victoria, Melbourne.

Ipoustéguy, Jean 1920-

El escultor francés Jean Ipoustéguy nació en Dan-sur-Meuse. En 1938 estudió con Robert Lesbounit en París. Recibió el encargo de realizar algunos frescos y vitrales para la iglesia de Saint Jacques de Montrouge, París (1947-9). Ipoustéguy diseñó también tapices, pero a partir de 1949 se concentró en la escultura. Su obra ha sido a la vez abstracta y figurativa, con figuras que emergen de bloque de materia prima (un ejemplo es *Hombre empujando una puerta;* bronce; 1966; Hirshhorn Museum and

Sculpture Garden, Washington, D. C.). La suya es una escultura brutal y agresiva, con fuertes elementos surrealistas, en la que con frecuencia se destacan los órganos sexuales.

Israels, Jozef 1824-1911

El pintor, grabador y acuarelista holandés Jozef Israels fue la figura señera de la Escuela de La Haya. Su tratamiento humanitario de los temas campesinos y la gran riqueza de colorido y el empaste de su estilo hicieron que se lo comparase con Rembrandt. Nacido en Groninga, estaba destinado a ser rabino, pero en lugar de ello estudió arte en Amsterdam y París y produjo obras románticas en el estilo de Ary Scheffer (1795-1858). A partir de 1855, su contacto personal con los campesinos de Zandvoort lo alentó a cambiar tanto el estilo como el tema, y fue alcanzando lentamente la madurez a lo largo de toda la década de 1870. Durante 1871 vivió permanentemente en La Haya y realizó su serie de obras sobre los desheredados de la fortuna (tales como *Solo en el mundo*, 1889; Hendrik Willem Mesdag Museum, La Haya) y campesinos comiendo (como *Almuerzo frugal*, 1876; Glasgow Art Gallery and Museum). Ejerció su influencia sobre toda una generación de pintores holandeses, de los que el más importante es Vincent van Gogh.

Itcho, Hanabusa 1653-1724

Hanabusa Itcho fue un pintor japonés cuyo verdadero apellido era Taga. Utilizó muchos seudónimos hasta que adoptó el nombre inventado de Hanabusa Itcho, ya en el crepúsculo de su vida. Estudió con Kano Yasunobu (1613-85), de quien aprendió tanto el seguro trazo *kano* como la propia habilidad de Yasunobu para realizar brumosas aguadas. Trabajó en Edo (Tokio) con un estilo personal que se compara a menudo con el *ukiyoe*, pero que, a decir verdad, muestra un trazo mucho más enérgico y es menos idealista en la elección de los temas. Abiertamente satírico, fue desterrado en 1699 por razones políticas a la isla de Miyake, donde permaneció durante muchos años. Notable característica de su estilo, presente en toda su obra, es la variada y excéntrica serie de puntos de vista desde los que pinta sus temas de género.

J

Janssens, Abraham

c. 1573/4-1532

El artista de Amberes Abraham Janssens pintó cuadros religiosos, alegorías y retratos. El momento decisivo de su carrera fue una visita que hizo a Italia c. 1598-1601. En Roma, y posiblemente también en Bolonia, su anterior predilección por un lenguaje manierista, cuya fuente última era Bartholomaeus Spranger, cedió terreno a un estilo más clasicista. Podemos seguir su evolución estilística desde las elegantes distorsiones de su *Diana y Calisto* (1601; Museo de Bellas Artes, Budapest), correspondiente a los comienzos de su carrera, hasta el clasicismo de concepción escultórica de *Escaldis y Amberia* (1609; encargo de la Cámara de Estados del Ayuntamiento de Amberes y que actualmente se encuentra en el Museo Real de Bellas Artes de esa ciudad). Algunos escritores ven en esta última obra la influencia de Caravaggio, y suponen que Janssens podría haber hecho un segundo viaje a Italia c. 1604.

Jawlensky, Alexei 1864-1941

El pintor ruso Alexei von Jawlensky estudió en San Petersburgo (actual Leningrado) con Ilya Repin, que era miembro del grupo realista de los «errabundos». Se trasladó a Munich en 1869, y allí abandonó el Realismo por el Jugendstil. Junto con Kandinsky fundó la *Neue Künstlervereinigung* en 1909 y tuvo una relación muy estrecha con el grupo del Blaue Reiter. Bajo la influencia de Van Gogh y de Gauguin, y también de Matisse, con quien trabajó en 1907, pintó formas simplificadas, conseguidas con áreas planas de colores contrastantes y marcados contornos azules. En su serie de *Cabezas*, que comenzó en 1910, se combinan los elementos folklóricos rusos con una concepción mística de la pintura. En 1924 se unió a Kandinsky, Klee y Feininger en el grupo que denominaron «Los cuatro azules». Su serie de *Têtes Mystiques* de 1917 lo condujo a la abstracción. Pueden verse obras de este pintor en la Kunsthaus, Zurich, en la Nationalgalerie de Berlín, en el Art Institute de Chicago, en el Museo Solomon R. Guggenheim de Nueva York y en otros museos repartidos por todo el mundo.



Alexei Jawlensky: *Retrato de Clothilde Sajarov:* litografía; 55 × 43 cm.; c. 1909.

Joan, Pere fl. 1418-55

Pere Joan fue el escultor gótico más destacado de Cataluña. Aunque es poco lo que sabemos de él, está claro que en 1418 estaba ya terminada su hermosa estatua de San Jorge en la fachada de la Generalitat de Barcelona. En 1426 talló en alabastro al menos una parte de la *Vidas de Santa Tecla y de la Virgen María* para el retablo principal de la catedral de Tarragona. Se ha perdido la obra que ejecutó para la iglesia del Espíritu Santo, en Zaragoza, aunque se conserva el contrato. Su estilo seguro y fluido, quizá con cierto trasfondo borgoñón, da una impresión de movimiento y de profundidad que transmite vida a sus temas fundamentalmente narrativos.

Johannes von Valkenburg

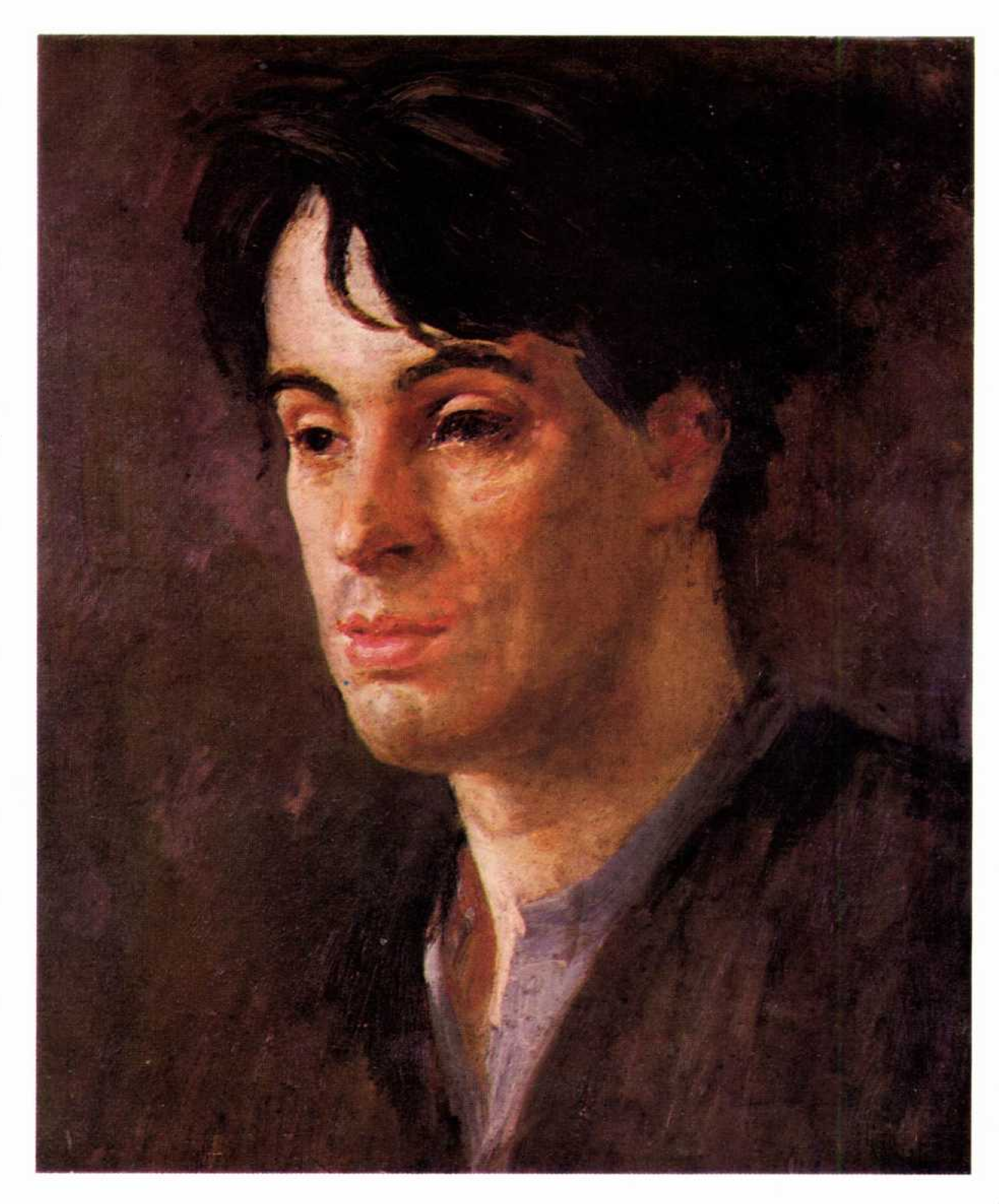
fl. c. 1299

El pintor alemán de miniaturas y manuscritos Johannes von

Valkenburg fue un fraile franciscano de Colonia. Ilustró dos graduales (uno de ellos se encuentra actualmente en la Universitätsbibliothek de Bonn, el otro, en el Erzbischöflisches Diözesanmuseum, Colonia). Ambos incluyen inscripciones que nombran a Johannes, y la fecha, 1299. Los graduales constituyen importantes ejemplos tempranos del arte gótico renano.

John, Augustus 1878-1961

Augustus John fue un pintor y grabador británico. Estudió en la Slade School of Fine Art, donde lo consideraban el mejor dibujante que hubiese existido desde Rembrandt. Sin embargo, ni su facilidad, ni su espontaneidad, ni su brillo superficial lograron eclipsar otras virtudes más profundas. John llevó una vida bohemia, pintando a gitanos y también a su familia, que crecía rápidamente. Trató de emular a Puvis de Chavannes (1824-98) en sus grandes cuadros decorativos. Algunas de las obras más logradas de sus primeros tiempos son paisajes de su Gales nativo y del sur de Francia, donde produjo su propia versión de postimpresionismo. Pintó muchos retratos de *nouveaux riches* y de los círculos literarios reconocidos (por ejemplo, *Sir William Nicholson*, 1909, Fitzwilliam Museum, Cambridge; y *Lady Cynthia Asquith: Retrato de una dama de negro*, 1917, Art Gallery of Ontario, Toronto). Sus retratos de *W. B. Yeats* (1907; Tate Gallery, Londres) y de *Dylan Thomas* (1938; National Museum of Walles, Cardiff) se cuentan entre los más logrados, lo mismo que muchos estudios de su familia (por ejemplo, *Robin*, c. 1912; Tate Gallery, Londres).



Augustus John: *Retrato de W. B. Yeats;* óleo sobre tela; 50 × 44 cm.; 1907. Tate Gallery, Londres.

Johns, Jasper 1930-

El pintor norteamericano Jasper Johns nació en Augusta, Georgia, y estudió más tarde en la Universidad de Carolina del Sur (1947-8). Se trasladó a Nueva York en 1949 y trabajó en estrecha colaboración con Robert Rauschenberg a mediados de la década de 1950. Johns llegó a ser uno de los exponentes más notables de la primera fase del *pop art* americano. Escogió temas corrientes —banderas, blancos, números, alfabetos—, pero los pintó de tal manera que asumieron nuevas resonancias. Solía usar pintura encáustica que aplicaba en capas muy gruesas, casi en relieve, y también acostumbraba introducir un elemento inesperado (por ejemplo, los mascarones que aparecen por encima del tablero en *Blanco con cuatro caras*, 1955; Museum of Modern Art, Nueva York). De esta manera, el cuadro no es ya la reproducción de una bandera o de un blanco, sino un objeto original por derecho propio, en el cual la imagen de un blanco o de una bandera desempeña un papel. Johns llevó esta idea aún más lejos con una serie de objetos cotidianos fundidos en bronce y pintados, por ejemplo latas de cerveza, bombillas, linternas, e incluso una lata llena de pinceles. En estas obras, se adivina la oculta influencia de Marcel Duchamp y de los surrealistas. A comienzos de la década de 1960, Johns comenzó una nueva fase. Se dedicó a crear abstracciones de grandes dimensiones y de características pictóricas muy pronunciadas, a las cuales adosó diversos objetos: números, reglas, letras, incluso una parte de una vieja silla o una pieza fundida con forma de pierna (por ejemplo, *La casa del tonto*, 1962; colección privada). Estas obras de grandes dimensiones son características del arte de Johns considerado en conjunto: agudo, provocador, alusivo, tratando siempre de desafiar al espectador. Sus obras pueden verse en la Tate Gallery de Londres, en el Whitney Museum de Nueva York, en el

Jasper Johns: *Cero a través de Azul;* óleo sobre tela; 137 × 104 cm.; 1961. Tate Gallery, Londres.

Stedelijk Museum de Amsterdam y en muchas otras colecciones, tanto públicas como privadas.

Johnson, Cornelius 1593-1661

El pintor anglo-holandés Cornelius Johnson nació en Londres de padres flamencos. En la fase inicial de su obra se combina la influencia de la pintura de retratos holandesa con la atención a los detalles propia de la pintura inglesa de miniaturas. Al iniciarse la década de 1620, su estilo se había hecho más ampuloso, caracterizándose su pintura de esta época por un mayor vigor y una atmósfera más lograda. Aunque su obra no igualó a la de su contemporáneo Daniel Mytens en atrevimiento y seguridad, la correspondiente a su última etapa es de dimensiones mayores y revela la influencia de Van Dyck, tanto en la composición como en los elementos accesorios. En 1643 se trasladó a Holanda.

Jones, Allen 1937-

El pintor británico Allen Jones nació en Southampton y estudió en la Hornsey School of Art (1958-9) y en el Royal College of Art (1959-60). A comienzos de la década de 1960 participó en la creación del *pop art*, aunque en su caso las imágenes figurativas aparecen muchas veces asfixiadas por una utilización abundante y abstracta del color (como en *Plano solar*, 1963; Sunderland Museum and Art Gallery). A partir de c. 1964, su preocupación central fue un tipo de iconografía erótica basada en las *pin-ups*, imágenes vestidas con brillantes medias fetichistas y altos tacones (por ejemplo, *El sello húmedo*, 1964; colección del artista). Detalles tales como el brillo de los materiales y los pliegues de las telas están tratados a menudo de una manera casi ilusionista, pero el efecto general de los cuadros es totalmente artificial.



Cornelius Johnson: *La familia de Arthur, Lord Capel;* óleo sobre tela; 160 × 259 cm.; c. 1640. National Portrait Gallery, Londres.

Jongkind, Johan 1819-91

El pintor y grabador holandés Johan Barthold Jongkind nació cerca de Rotterdam, pero a partir de 1846 estuvo casi siempre en Francia. Sus primeros paisajes muestran una tendencia a los tonos oscuros y una composición deliberada. A partir de 1860, sin embargo, su trazo se hizo más ligero, su composición más libre, y se acentuó su aprovechamiento de la luz y de la atmósfera. Trabó amistad con Boudin y con el joven Claude Monet, que en todo momento reconoció su deuda para con Jongkind. No cabe duda que sus vistas de Honfleur y de Nôtre-Dame de París ejercieron influencia sobre Monet. Fue también un consumado acuarelista, siendo sus obras en este campo muy apreciadas por el pintor neoimpresionista Paul Signac. Contribuyó también en la década de 1860 al resurgimiento del aguafuerte.

Jordaens, Jacob 1593-1678

El pintor flamenco Jacob Jordaens nació en Amberes y pasó allí la mayor parte de su vida artística. Estudió con Adam van Noort, con cuya hija se casó. En el momento de su ingreso en el gremio, en 1615, se habló de él como de un «water scilder», o sea un artista que pintaba al temple. Por lo que sabemos de él, Jordaens fue sobre todo un pintor de óleos, aunque le pertenecen numerosos diseños de tapices para los cuales pintaba grandes cartones a la acuarela.
Durante el período en que Jordaens comenzó a trabajar por cuenta propia, Rubens era el maestro indiscutido de Amberes, y el precoz Van Dyck empezaba apenas a pintar. Aunque Jordaens no estudió jamás directamente con Rubens, no pudo escapar de la fuerte influencia de este hombre, mayor que él. Algunos estudios sugieren cierta colaboración entre Jordaens y Van Dyck durante los años anteriores a 1620, época en que ambos trabajaron como ayudantes de Rubens. Todo parece indicar que los tres colaboraron en *Cristo en la casa de Simón el Fariseo* (c. 1618-20; Museo del Ermitage, Leningrado).
En las formas de los primeros Jordaens, por ejemplo la *Alegoría de la productividad* (o *Fertilidad*, c. 1617; Alte Pinakothek, Munich), se advierte una clara infuencia de Rubens.
Varios años más tarde, el artista pintó una segunda versión de este tema, que actualmente se halla en Bruselas (c. 1625; Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique). En lo que a composición se refiere, ésta es una obra mucho más densa, donde la inevitable exuberancia del tema está sostenida por un sistema de verticales predominantes.
Esta tendencia de composición se mantiene en otras obras de la década de 1620, por ejemplo en el *Juicio de Paris* (c. 1620-5; Samuel H. Kress Collection, Lowe Gallery de la Universidad de Miami, Coral Gables). Si bien en el cuadro hay muchas figuras, los motivos dominantes centralizados imponen una atmósfera curiosamente restrictiva. Jordaens volvió a trabajar una vez más con Rubens y Van Dyck en 1628, cuando cada uno de los pintores más jóvenes realizó un retablo para flanquear los *Esponsales místicos de Santa Catalina* (1628) para la Augustijnenkerk de Amberes. La contribución de Jordaens, el *Martirio de Sta. Apolonia* (1628), es una obra mucho más animada que los cuadros anteriores arriba mencionados. Sin embargo, la abundancia de formas variadas no está claramente organizada, lo cual produce un efecto visiblemente distorsionante sobre la narración esencial de la composición. El retablo, algo posterior, de *La Iglesia triunfante*, que se halla en la National Gallery de Irlanda, Dublín, es bastante más coherente, aunque parece anecdótico si se lo compara con los grandes cuadros religiosos de Rubens.
Al parecer, Jordaens se sentía más a sus anchas cuando trabajaba en un formato más reducido.
En su cuadro *El vendedor de fruta* (c. 1625; reelaborado en su mayor parte c. 1635; Glasgow Art Gallery and Museum), la figura principal forma contraste con la pareja artificialmente iluminada situada en el portal, lo cual confiere a la composición un marcado acento central. La florida decoración manierista del marco de la puerta impide que la arquitectura domine la escena, animando la superficie y resaltando la disposición



Allen Jones: *Hombre mujer;* óleo sobre tela; 215 × 189 cm.; 1963. Tate Gallery, Londres.



Johan Jongkind: *El puerto de Honfleur;* aguafuerte; 25 × 33 cm.; 1866. Rijksmuseum, Amsterdam.



Jacob Jordaens: *Estudios de un hombre barbado con un incensario bajando un escalón;* tinta, aguada y color del cuerpo sobre papel; 52 × 29 cm. Boymans van Beuningen Museum, Rotterdam.

alegre de las figuras. Este tipo de cuadro llega a su cima de evolución en los cuadros costumbristas flamencos de Jordaens *El rey bebiendo* (c. 1638; Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas) y *Como cantan los viejos, así gorjean los jóvenes* (1636-40; Real Museo de Bellas Artes de Amberes). Ambos presentan a un grupo festivo reunido en torno a una mesa. Cada una de las composiciones se afirma en una figura frontal ligeramente desplazada del centro, conservando la cohesión de los grupos muy variados sin mitigar el aire bullicioso y festivo de ambos cuadros.
Debido a la salud cada vez más quebrantada de Rubens, Jordaens tuvo cada vez más trabajo en los últimos años de la década de 1630. En 1635 ayudó a pintar el arco triunfal de Felipe IV, y en 1637 pintó su *Apolo y Marsias*, que actualmente se encuentra en el Museo del Prado, Madrid. Estas dos obras habían sido proyectadas por Rubens. En 1639, Jordaens comenzó una serie de decoraciones para la Casa de la Reina, en Greenwich, encargo que también se había hecho originalmente a Rubens. Al morir el gran pintor al año siguiente, el agente inglés en Amberes quedó convencido de que Jordaens era ya «el primer pintor de allí». Y así se le consideró durante los treinta años que siguieron.
Durante la década de 1640, Jordaens y sus ayudantes estuvieron ocupados con un número enorme de encargos, entre los que figuraban cuadros al óleo de grandes proporciones y cartones para tapicería. Esta sobrecarga de trabajo no favoreció en nada a la calidad. Uno de los cuadros monumentales más notables de cuantos se realizaron en esta época fue *El triunfo de Federico Enrique*, que cubre las paredes de la Huis ten Bosch («Casa en los bosques», casa de retiro en el campo, cerca de La Haya). Fue realizado en su totalidad por Jordaens, que lo terminó en 1652. La obra está atestada de figuras, hasta el punto de hacer desaparecer casi el marco arquitectónico. En *Cristo entre los doctores* (1665; Mittelrheinisches Landesmuseum, Maguncia), la disposición rígidamente simétrica de las numerosas figuras es una repetición de la disposición de la arquitectura. Como consecuencia de ello, los personajes de Jordaens son incapaces de animar la composición a pesar de toda la variedad de vestimentas y de expresión.
Jordaens pintó también retratos. Al parecer, diseñó un grupo de tapices en 1620, aunque no se han conservado. En la década de 1620 realizó la serie de *La historia de Alejandro Magno* (por ejemplo, *Alejandro herido en la batalla de Isso*, Holyrood House, Edimburgo) y las populares *Escenas de la vida campestre*. La serie de la *Historia de Ulises* (por ejemplo, *Ulises desafiando a Circe*, Palazzo del Quirinale, Roma) es de la década de 1630. Tras la muerte de Rubens, contribuyó con dos diseños a la serie de *Aquiles* (por ejemplo, *Tetis llevando a Aquiles al oráculo*, Museum of Fine Arts, Boston), comenzada por el maestro, y en 1644 comenzó una serie de ocho *Proverbios flamencos*.
El último de los ensayos que hizo en este campo fue *La historia de Carlomagno* (Palazzo del Quirinale, Roma), que es de la década de 1660.
Se han conservado muchos dibujos de Jordaens ejecutados en las técnicas más variadas. Además de la tinta y la tiza, utilizó profusamente la acuarela en los bocetos preliminares. Como era de esperar en un artista de ejecución tan despreocupada, no se sintió muy atraído por el grabado. Los ocho aguafuertes que realizó no son de una técnica depurada. Durante su vida, otros artistas hicieron treinta y un grabados basados en dibujos de Jordaens.
No puede decirse que las composiciones de Jordaens sean comparables a las de Rubens en lo que a sentido de masa y movimiento se refiere, y tampoco lo son a las de Van Dyck en cuanto al *pathos*.

Conseguía mejores resultados con temas menos elevados, como las escenas costumbristas festivas, basadas, de una manera creativa, en la tradición flamenca del siglo XVI. A esto se debe que a menudo se critiquen sus producciones tachándolas de vulgares, pedestres y anecdóticas. Sin embargo, es indudable que podía utilizar el *estilo grandioso* con bastante eficacia, aún cuando no era su fuerte. En este sentido sólo era superado por Rubens, y Van Dyck apenas alcanza una jerarquía inferior.

Jorn, Asger 1914-73

El pintor, escultor y ceramista danés Asger Jorn nació en Vejrum. Se trasladó a Sikeborg en 1929, y entre 1936 y 1937 estudió en la Académie Comtemporaine Léger de París. En 1937 contribuyó a la decoración del Pavillon des Temps Nouveaux de Le Corbusier, en París. Durante el período de la ocupación nazi de Dinamarca, en el curso de la Segunda Guerra Mundial, editó una publicación periódica prohibida. En 1948 fundó CoBra. A partir de 1953 Jorn vivió en París y en Albisola. Fue cofundador del movimiento Situacionista Internacional en 1957. Murió en Copenhague.

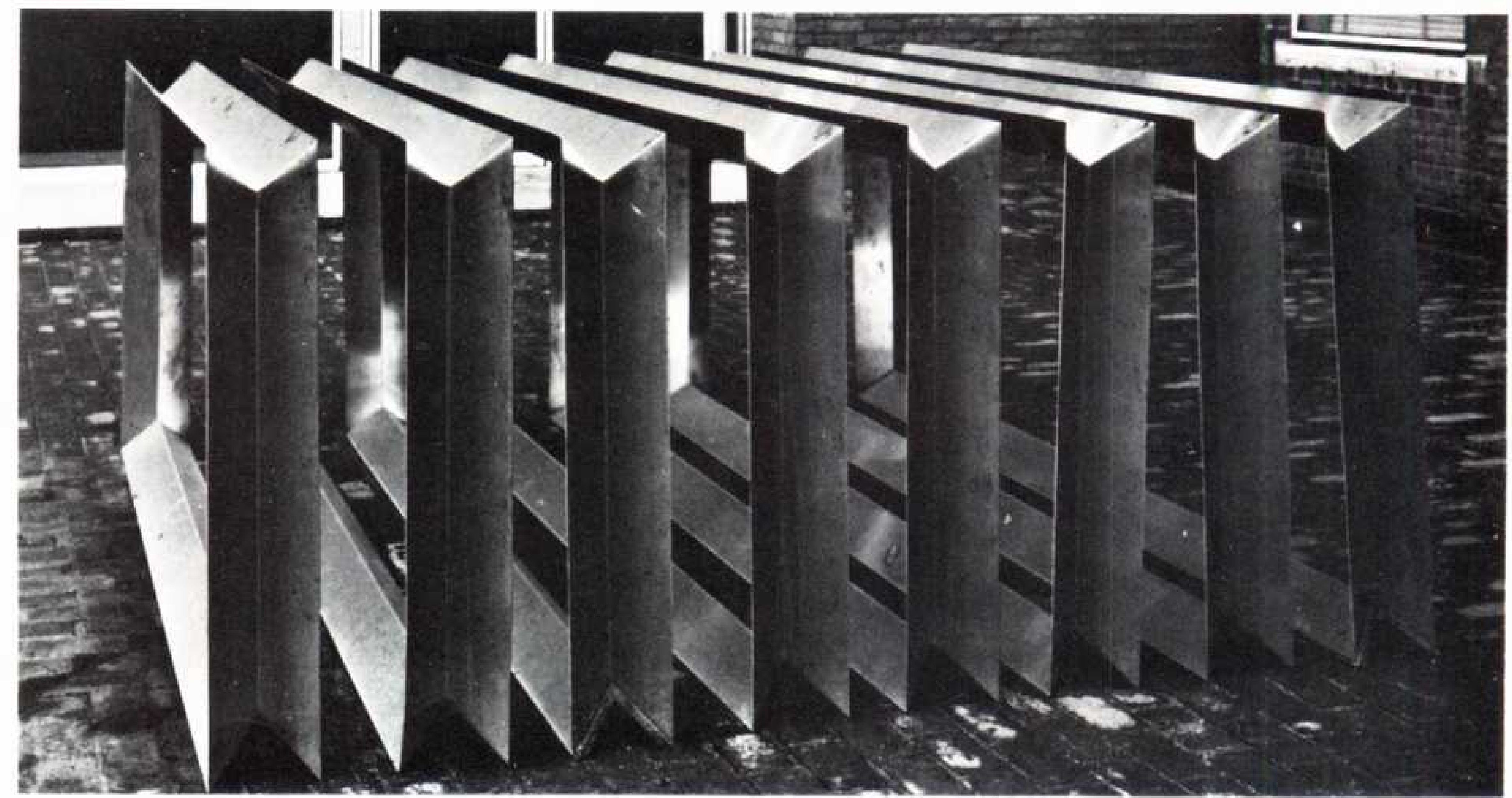
Juan de Lieja fl. 1361-82

El escultor Jean (Hennequin) de Lieja, de quien se escribió en 1361 que era un «faiseur de tombs demeurant à Paris», había sido discípulo y ayudante de Juan de Hy en los Países Bajos. Fue escultor principal de Carlos V de Francia, y como tal talló una efigie nada halagadora de la reina Filipa de Hainault (1367; abadía de Westminster, Londres). Posteriormente hizo el monumento de la cabeza de Carlos V que se encuentra en la catedral de Rouen (1368). Su estilo grave, simple y los ropajes convencionales ejercieron influencia sobre la escultura inglesa. Las efigies del Príncipe Negro (catedral de Canterbury) y de Eduardo III (abadía de Westminster, Londres), ambas de c. 1377-80, podrían haber sido hechas por él en París.

Judd, Donald 1928-

Donald Judd es un escultor minimalista norteamericano nacido en Excelsior Springs, Missouri. Su obra está relacionada con la escultura de Anthony Caro, y con la pintura de Barnett Newman, por un lado, y de Frank Stella, por el otro. El propio Judd niega que sus obras guarden relación alguna con el arte mínimo de su época o anterior, sosteniendo que son completas en sí mismas, dejando de lado toda

Jacob Jordaens: *Los cuatro Evangelistas;* óleo sobre tela; 133 × 118 cm.; c. 1620-5. Louvre, París.



Donald Judd: *Sin título* (ocho unidades modulares, piezas de sección en V); acero; 120 × 313 × 318 cm.; 1966-8. Museo Ludwig, Colonia.



referencia externa e incluso al espectador. Las esculturas de Judd, realizadas en hierro galvanizado o aluminio, están compuestas de series de sólidos idénticos que guardan entre sí una relación matemática y cuya disposición ha ido ganando en sutileza a lo largo de la década de 1960. Si bien la obras son mínimas en cuanto a las formas básicas empleadas, el despliegue es infinitamente variable.

Junge, Johannes fl. c. 1406?-c. 30

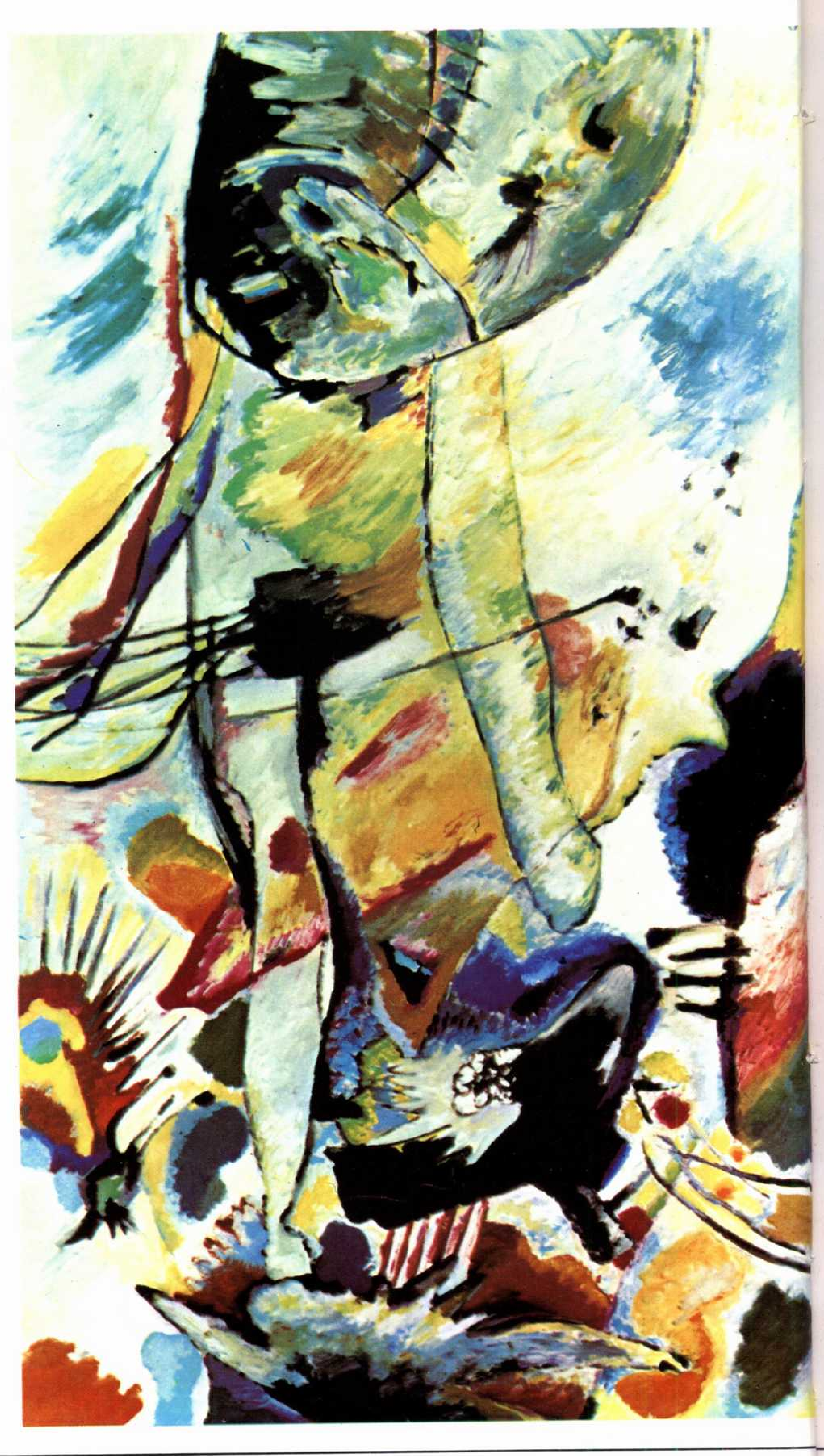
El escultor más destacable de Lübeck entre 1406 y 1428, el artista hanseático Johannes Junge, trabajó también para clientes de Dinamarca y de Suecia. Sus figuras delicadas, serenas, en Niendorf (St. Annenmuseum, Lübeck) son de estilo gótico internacional, cuyos orígenes deben buscarse al sur de los Países Bajos. Johannes Junge realizó también tallas en alabastro en la tumba de la reina Margarita de Dinamarca.

Justo de Gante fl. 1460-c. 80

Entre 1473 y 1475 aparece mencionado en los documentos un artista llamado «Giusto da Guanto» (Justo de Gante), de quien se dice que fue el pintor de la *Comunicación de los Apóstoles*, retablo que se encuentra en Urbino. Es evidente que se trata del mismo hombre llamado Joos van Vassenhove, maestro flamenco que trabajo en Amberes en 1460 y que aparece registrado en Gante entre 1464 y 1469. Un documento flamenco de 1475 afirma que trabajaba con Hugo van der Goes y que había ido a Roma algún tiempo antes. Un grupo de cuadros, entre ellos la *Adoración de los Magos* (c. 1460-5,

Justo de Gante: *Comunión de los Apóstoles;* panel; 311 × 335 cm.; 1473-5. Galleria Nazionale delle Marche, Urbino.

Metropolitan Museum, Nueva York) fue atribuido a Justo sobre la base de comparaciones estilísticas con su única obra documentada que se conoce, el retablo denominado *Comunión*. La más probable de cuantas obras se le han atribuido es el tríptico *Monte Calvario* de la catedral de San Bavón, Gante. Al igual que la pintura de Urbino, revela puntos de contacto con el arte holandés del norte, especialmente con el de Dieric Bouts. La *Comunión de los Apóstoles* (Galleria Nazionale delle Marche, Urbino) fue pintada para una cofradía (para la iglesia de Santa Agata, Urbino) bajo el mecenazgo de Montefeltro (Federico de Montefeltro aparece retratado en el cuadro). Por lo general, se identifica a Joos con el pintor anónimo de un extenso grupo de pinturas de estilo holandés ejecutadas para la corte de Urbino. Son veintiocho retratos de *Hombres famosos* (filósofos, escritores y poetas), que posiblemente fueron pintados c. 1473-6 para el estudio ducal de Urbino. Hay cuatro fragmentos de una serie sobre *Las siete artes liberales* que, junto con un retrato de *Federico de Montefeltro asistiendo a una conferencia*, también fueron pintados c. 1476-80 para un estudio similar en Gubbio. El grupo de los *Hombres famosos* está dividido entre París (Louvre) y Urbino (Galleria Nazionale delle Marche) y las *Artes liberales*, entre Londres (National Gallery y Hampton Court Palace) y (hasta su destrucción en 1945) Berlín. Se ha sostenido a menudo que Pedro Berruguete colaboró con Joos en ambos proyectos. Puede que así fuera, aunque es evidente que el español sólo podría haber desempeñado un papel muy secundario. Joos es el único pintor flamenco del siglo XV del cual se sabe con certeza que algunas de sus obras conservadas fueron producidas en Italia. Estos cuadros revelan su dominio cada vez más perfecto, tanto de la perspectiva ilusionista, como de la representación de temas italianizantes. Por estos motivos fue, sin duda, un precursor sumamente interesante de la aproximación entre el arte flamenco y el italiano que se produjo a comienzos del siglo XVI.



Wassily Kandinsky: *Panel III* de los cuatro paneles Campbell; óleo sobre tela; 162 × 122 cm.; c. 1914. Museum of Modern Art, Nueva York.

K

Kandinsky, Wassily 1866-1944

El pintor ruso Wassily Kandinsky nació en Moscú. En 1871 su familia se trasladó a Odessa. Entre 1886 y 1889 estudió leyes en Moscú y en 1889 hizo una investigación sobre las leyes del campo de Vologda, donde realizó también un estudio sobre arte folklórico. En 1896 fue a Munich a estudiar arte, y en 1901 fundó el grupo Falange, cuya finalidad primordial era introducir la pintura francesa de vanguardia en el mundo artístico retrógrado de Munich.

Sus cuadros de comienzos de la década de 1900 incluyen paisajes realizados en empaste con espátula, de colorido sombrío inicialmente, pero más tarde de una intensidad casi fauvista. Al mismo tiempo pintó fantasías basadas tanto en la antigua Rusia como en una visión idealizada del Medioevo germano. Estas obras revelan un rechazo del materialismo del siglo XIX, que a esas alturas sólo podría expresarse en función de pintorescas evocaciones de una edad pasada.

Este período también estuvo marcado por la experimentación técnica. Utilizó en particular el temple sobre un papel oscuro, dando así la impresión de una superficie transparente iluminada desde atrás. Pintando con colores claros sobre una superficie oscura consistente, lograba unir todos los sectores del cuadro en una configuración general plana. Al mismo tiempo hizo algunos grabados en madera, en los cuales las zonas claras forman el positivo de la imagen contra un negro inflexible. La misma consistencia tonal de la luz y de la sombra subraya la configuración, destruyendo la distinción entre figuras y fondo, acercando de este modo la composición a la abstracción.

Hacia fines de esa década, Kandinsky fue tendiendo cada vez más hacia lo plano, dando a todas las áreas de color igual intensidad y creando una superficie rielante que destruía toda ilusión de profundidad. En las series de cuadros de hombres a caballo combatiendo comenzada en 1909, la línea del horizonte va desapareciendo gradualmente junto con otras señales de espacio. En *Composición VI* (1911; Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf) persiste una relación residual con este tema, pero las figuras se han simplificado tanto, los colores son tan arbitrarios y el espacio tan confuso, que resulta imposible leer el tema sin hacer referencia a los cuadros anteriores. La manera de utilizar la línea como elemento independiente y, al mismo tiempo, como contorno del color es algo que desorienta muchísimo al espectador.

En esa época Kandinsky se inclinó por los temas violentos, apocalípticos, cuyo origen debe buscarse en la imaginería religiosa del arte popular alemán y ruso. Se publicaron ejemplos de las obras de Kandinsky en *Der Blaue Reiter*, el calendario que compuso junto con Franz Marc en 1912. Por entonces, su obra ya había pasado por muchos cambios productivos que representaban otra tradición posible para el «Arte Elevado» clásico y para la concepción materialista que lo sostenía.

Las escenas complejas en las que participaban muchas figuras en acciones violentas le brindaban mejores oportunidades de burlar las convenciones representativas. En 1913, cuando Kandinsky pintó *Líneas Negras* (Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York), ya no era posible hablar de abstracción a partir de un tema. El color y la línea adquirieron una vida propia, con una vitalidad y una capacidad expresiva que van más allá de la mera construcción de configuraciones. Obras como ésta se cuentan entre los primeros cuadros no representativos.

La evolución de Kandinsky hacia la abstracción encontró una justificación teórica en el difundido libro *Abstracción y empatía* de Wilhelm Worringer, editado en 1908. En esta obra se sostenía que la jerarquía actual de los valores artísticos, basada en el alto Renacimiento, quedaba invalidada por la consideración del arte que emanaba de otras culturas. Muchos artistas creaban partiendo de un impulso a abstraer de la realidad, en lugar de que los moviese el deseo de invocar dentro del espectador una empatía hacia el tema. Daba a entender que la primera tendencia sería la que prevalecería dentro de sociedades con una orientación menos materialista.

Al mismo tiempo, Kandinsky estaba interesado en las ideas de la teosofía, que buscaba la verdad fundamental detrás de las apariencias externas de la doctrina y del ritual de todas las religiones del mundo. La creencia en una realidad esencial por debajo de las apariencias proporciona una base lógica evidente para el arte abstracto. No cabe duda de que Kandinsky se encontraba influido por la teosofía cuando en su libro *Sobre lo espiritual en el arte*, editado en 1912, habló de «una nueva época de gran espiritualidad» y de la contribución de la pintura a ella. El nuevo arte se basaría en un lenguaje de color, y Kandinsky daba indicaciones sobre las propiedades emocionales de cada matiz. A diferencia de otros teóricos del color anteriores a él, como Goethe, no le preocupaba el espectro, sino sólo la respuesta del alma.

Al estallar la Primera Guerra Mundial, Kandinsky regresó a Rusia. Tan importante era el estímulo que había recibido en Alemania de la vanguardia —no sólo de los pintores Franz Marc y Paul Klee, quienes también trataban de lograr la abstracción, sino también del compositor Arnold Schoenberg, cuya lucha por liberar la música de la tonalidad es el equivalente en su campo de la sublevación de Kandinsky contra el tema—, que se produjo un período de inactividad en su carrera, hasta tal punto que en 1915 no pintó absolutamente nada.

Después del golpe de estado bolchevique de 1917, Kandinsky estuvo ocupado en tareas administrativas, entre ellas la fundación de museos por toda Rusia e intentos de reformar el sistema de educación artística. Sus planes de cursos educativos basados en el análisis teórico del color y de la forma tropezaron con la oposición de la mayoría de los artistas, a quienes preocupaban más los problemas apremiantes de la producción, de modo que las ideas de Kandinsky jamás se llevaron a la práctica. Esto le convenció de que la Rusia postrevolucionaria no era campo propicio para la evolución de la pintura pura, y en 1921 regresó a Alemania.

En 1922 empezó a enseñar en la Bauhaus de Weimar. Por entonces no había clases de pintura, y Kandinsky dictó el curso inaugural basado en una investigación de las propiedades de la forma. Éste era precisamente el tipo de educación artística que había querido establecer en Rusia. Había empezado a pintar otra vez. La obra de este período relacionado con la Bauhaus es más disciplinada que la de la etapa

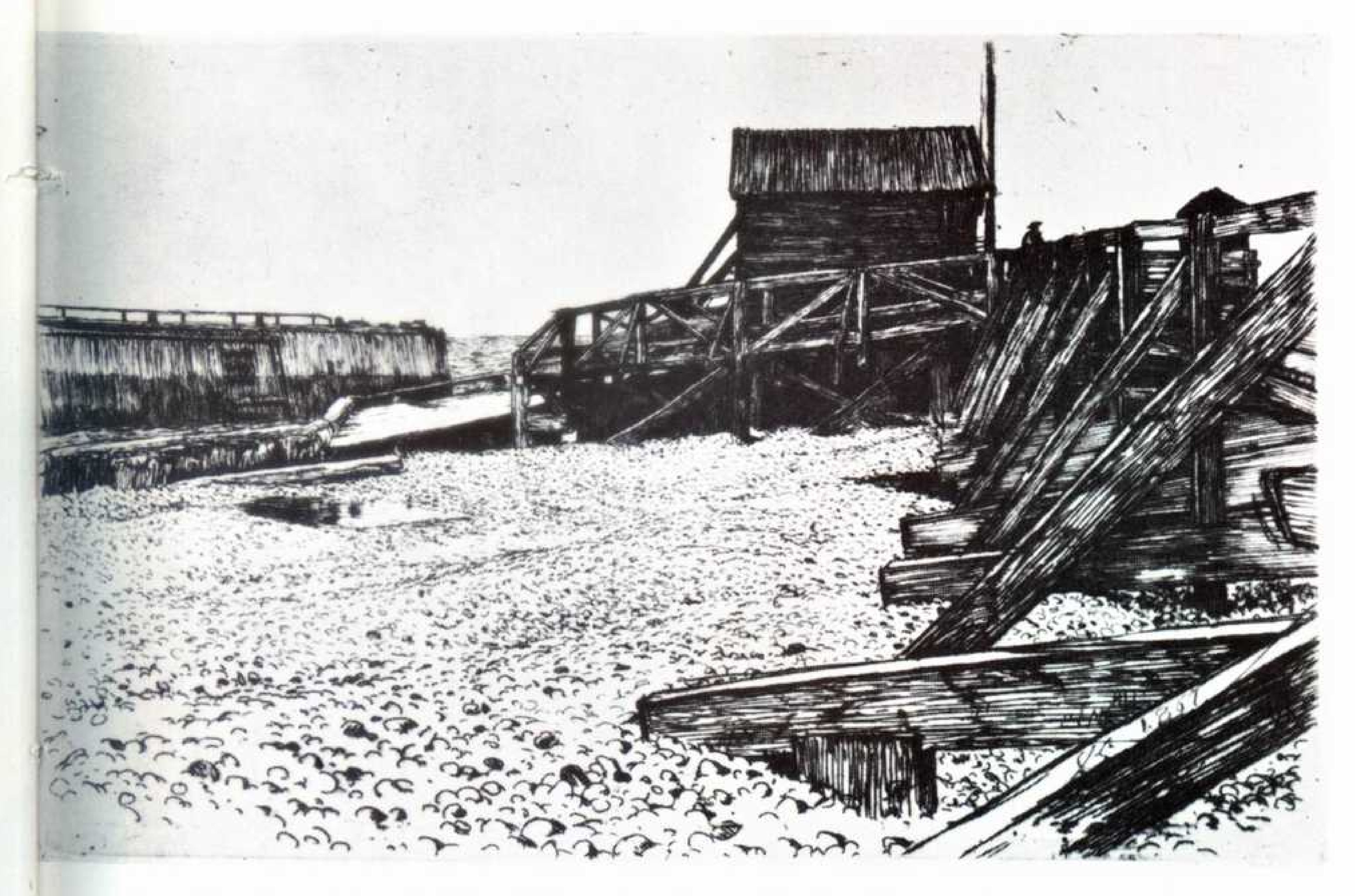


Angélica Kaufmann: *La desesperación de Aquiles*; óleo sobre tela; 79 × 95 cm.; 1789. Colección privada.

anterior a la guerra. Si bien había acusado la influencia de la vanguardia rusa (había un marcado paralelismo con obras de Malevich y Lissitzky en las flotantes formas geométricas de comienzos de la década de 1920), la evolución de Kandinsky tuvo una lógica interna propia. Le interesaba construir sus composiciones a partir de las tensiones creadas por cada forma. En su libro *El punto y la línea respecto al plano*, editado en 1926, trató de codificar este concepto. Buscaba para la pintura una base teórica tan sólida como la de la música. Era inevitable que abandonase en ese momento las formas amorfas que había utilizado cuando sus preocupaciones teóricas sólo concernían al color. Su pintura adquirió una complejidad formal y de textura que jamás habían buscado los constructivistas.
Cuando en 1933 los nazis cerraron la Bauhaus, Kandinsky se fue a vivir a Neuilly, cerca de París.
El biomorfismo de Miró y de Arp produjo un fuerte impacto sobre él, y en los cuadros de sus últimos años hay ciertos pasajes que hacen pensar al espectador en criaturas vivas cuya identificación es imposible, como él mismo reconoció. Esto no fue un retroceso, ya que Kandinsky seguía preocupado por extraer de las formas su energía esencial, en lugar de hacer una abstracción partiendo de las apariencias naturales. En sus momentos más logrados, la obra de sus últimos años consigue una fuerza emocional, mediante medios no referenciales, que puede muy bien compararse a la de la música. Un cuadro como *Et encore* (1940; Berner Kunstmuseum, Berna), con su perturbadora yuxtaposición de elementos fluidos y angulares, nos lleva a pensar que las preocupaciones exclusivamente formalistas de los pintores abstractos posteriores no responden al desafío que presenta el arte de Kandinsky.

Kaprow, Allan 1927-

El pintor norteamericano Allan Kaprow es el fundador del moderno *«happenings»*. Los *happenings*, como veladas teatrales, excéntricas y ligeramente prohibidas, fueron impuestas inicialmente por los artistas dadaístas durante la Primera Guerra Mundial. Kaprow las recreó como extensiones teatrales y absolutamente ambientales del *pop art* a finales de la década de 1950 en Nueva York. Según él, la idea se le ocurrió



durante una exposición de la pintura de Jackson Pollock que creaba un ambiente total y abarcador. Los *happenings* de Kaprow van desde ambientes construidos con medios teatrales a acontecimientos como *Household*, realizado a pedido de la Cornell University en 1964, en la cual los estudiantes comen mermelada untada por toda la carrocería de un automóvil.

Kauffmann, Angelica 1741-1807

Maria Anne Angelica Catherina Kauffmann fue una pintora de retratos y de temas clásicos muy buscados en su época, que trabajó tanto en Inglaterra como en Italia. Estudió primeramente en Milán, bajo la dirección de su padre, y en 1763 se trasladó a Roma, donde pintó su *Retrato de Winckelmann* (1764; Kunsthaus, Zurich). Desde c. 1765, ya en Inglaterra se convirtió en retratista de sociedad, expuso regularmente en la Royal Academy y decoró los interiores de varias casas de Robert Adam. A comienzos de la década de 1780, se encontraba nuevamente en Italia con su segundo marido, el pintor Antonio Zucchi. Los retratos de esta artista estaban pintados al modo de Reynolds, y sus cuadros históricos, de gran valor decorativo, se hicieron muy populares a través de grabados.
El propio Reynolds hizo tres retratos suyos, pues la pintora, además de bella, fue muy culta y a sus salones acudían multitud de artistas y literatos.

Charles Keene: *Puerto de Southwold;* aguafuerte; 10 × 15 cm.; 1867. Victoria and Albert Museum.

Keene, Charles 1823-91

El artista gráfico humorista británico Charles Samuel Keene nació cerca de Ipswich. Después de su etapa de formación y de trabajar para diversas publicaciones periódicas, entre ellas el *Illustrated London News*, Keene se unió a *Punch*, donde se consolidó su fama. También trabajó para revistas serias como *One a Week*, ilustrando historias de Charles Reade, Douglas Jerrold, George Meredith, W. M. Thackeray y George Eliot. Sus populares tiras cómicas son ingeniosas, pero jamás despiadadas. Era un hombre introvertido, tímido, y nunca se casó. El reconocimiento de su talento y de su obra en «blanco y negro» en general llegó tarde, pero no tanto que no pudiese recibir la Medalla de Oro de la Exposición de París de 1890.

Kelly, Ellsworth 1923-

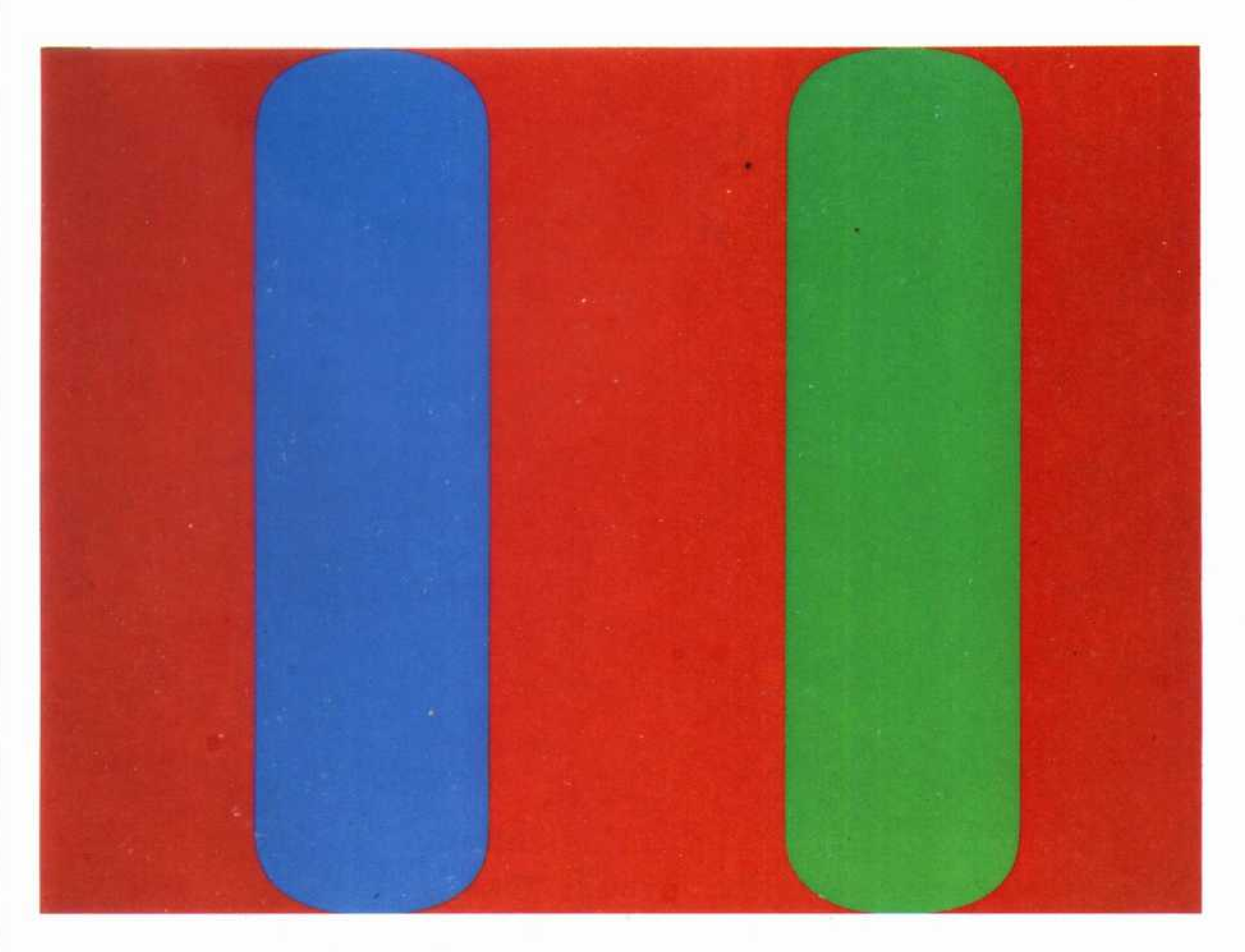
El pintor minimalista norteamericano Ellsworth Kelly nació en Newburg, Nueva York. Estudió en la Boston School of Fine Arts y luego en la École des Beaux-Arts de París entre 1948 y 1954. Regresó a París para trabajar allí desde 1958 hasta 1964. En 1953, Kelly ya estaba realizando pinturas seriales, como *Atlantic* (óleo; 1965; Whitney Museum of American Art, Nueva York). En su estilo hay una mezcla de las series matemáticas de Josef Albers y de la pintura imprecisa, emocional, de «campos de color» de Rothko. La obra de Kelly durante ese período fue fundamentalmente de *aristas duras* y en ellas se advierte una preocupación mayor por la forma misma que por su contenido.
En época más reciente, su interés por las fórmulas seriales desembocó en series progresivas de color, en las cuales la forma personalizada predominante queda subordinada a una fórmula rutinaria, como puede verse en *Azul, Verde, Amarillo, Naranja, Rojo* (acrílico; 1956; Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York).

Kienholz, Edward 1927-

El artista californiano Edward Kienholz es el más desenfrenado y vigoroso de los escultores *pop* norteamericanos. El suyo es un arte de montaje: la creación de obras escultóricas a partir de objetos que se «encuentran» diariamente y de marcos tridimensionales, poblados por personajes de yeso para crear ambienes de un realismo fantasmagórico y muchas veces horripilante. A veces se vuelve casi surrealista, como sucede en la recreación de tamaño natural de la barra de un bar en *The Beanery* (1965; Stedelijk Museum, Amsterdam), en el cual todas las figuras tienen cara de reloj. De manera mucho más frecuente, el escultor señala de una manera horripilante su sátira, tal es el caso del *El Hospital estatal* (1964-6; Modern House, Estocolmo) o *La operación ilegal* (1966; Whitney Museum of American Art, Nueva York).

King, Phillip 1934-

El escultor británico Phillip King nació en Túnez. Se estableció en Inglaterra en 1945. Después de trabajar en Cambridge como lector de idiomas, estudió en la Saint Martin's School of Art, de Londres, con Anthony Caro. Más tarde se convirtió en uno de los ayudantes de Henry Moore. Fue uno de los primeros escultores que explotaron en Gran Bretaña las posibilidades de la fibra de vidrio y del poliéster.



Ellsworth Kelly: *Verde, azul y rojo;* óleo sobre tela; 185 × 254 cm.; 1964. Whitney Museum of American Art, Nueva York.



Ernst Kirchner: *Autorretrato con gato;* óleo sobre tela; 51 × 41 cm.; 1918. Busch-Reisinger Museum, Cambridge, Massachusetts.



Kinkoku, Yokoi 1761-1832

Este pintor japonés de la Escuela *bunjinga* nació cerca de Otsu, sobre el lago Biwa. Fue hombre polifacético: sacerdote budista, esgrimista, pintor, poeta, músico y desempeñó muchas otras ocupaciones menos notables. Cuando joven se ganó la vida pintando para los templos y santuarios en el estilo *yamtate*. Más tarde se convirtió en seguidor de Buson, aunque no fue discípulo suyo.
En los últimos años de su vida pintó en un estilo que era transformación del de su primera época, perdiendo parte de su vigor y de su poesía y especializándose en el paisaje.
Sus obras tienen una gran animación de carácter visual.
Utilizó un trazo de tinta sobre otro, o aguadas de tinta salpicadas a la manera china. Sus mejores paisajes tienen un vigor monumental poco frecuente en la Escuela *bunjinga*.

Kirchner, Ernst 1880-1938

El pintor alemán Ernst Ludwig Kirchner, al que se suele considerar como espíritu conductor y miembro más talentoso del grupo *Brücke,* nació en Aschaffenburg. Después de vivir en Chemnitz, estudió arquitectura en Dresde a partir de 1901. Antes de 1904 conoció a Fritz Bleyl, Erich Heckel y Karl Schmidt-Rottluff. Entre 1903 y 1904 estudió con Hermann Obrist en Munich y asimiló el espíritu de la línea *Jugendstil*. Sus primeras obras, pictóricas y gráficas, acusan la influencia del postimpresionismo, especialmente de la obra de Gauguin, Van Gogh, Toulouse-Lautrec y Vallonton, artistas que causaron gran impacto en él.
En su *Autorretrato con modelo* (1908; Hamburger Kunsthalle, Hamburgo), se combinan colores violentos, atrevidos, sobre un plano pictórico sin relieve.
El estilo maduro de Kirchner y su predilección por los temas metropolitanos se concretaron cuando se trasladó a Berlín con los demás miembros del *Brücke*. En 1910 fue cofundador de la Nueva Secesión.
Su estilo de grabado en madera redundó, al parecer, en una mayor sensibilidad hacia la expresión del color y la forma *(Desnudo con sombrero*, 1911; Wallraf-Richartz-Museum, Colonia).
Por esta época dedicó casi todas sus energías a formular sus reacciones ante la vida ciudadana y a describir los ritmos y relaciones entre figuras anónimas dentro de paisajes callejeros urbanos, para criticarlos o ensalzarlos.
En Berlín, la fuerte personalidad de Kirchner y su actitud crítica respecto de la obra de sus compañeros del grupo *Brücke* fueron los factores que más influyeron en la disolución del grupo cuando, en 1913, el *Brücke Chronicle* publicó unas afirmaciones personales de Kirchner que no gustaron a los demás integrantes del grupo.
Su oposición a sus antiguos colaboradores se fue haciendo cada vez más intensa, pasó por un período de depresión y se retiró a Suiza en 1917 para recuperarse de una crisis nerviosa. A partir de entonces, sus obras adquirieron un tono más pacífico (por ejemplo, *Noche de invierno a la luz de la luna*, 1918; Detroit Institute of Arts), pero en 1922 volvió a exteriorizarse parte del vigor y dinamismo del período anterior (por ejemplo en *El Amselfluh*, 1923; Offentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum, Basilea). En 1926 se pintó a sí mismo en medio de sus anteriores colegas del grupo *Brücke* en un retrato grupal (Wallraf-Richartz Museum, Colonia). El cuadro posee calma exterior, pero a pesar de todo deja adivinar el tenso predominio de su personalidad artística. Kirchner se suicidó en 1938.

Kitaj, R. D. 1932

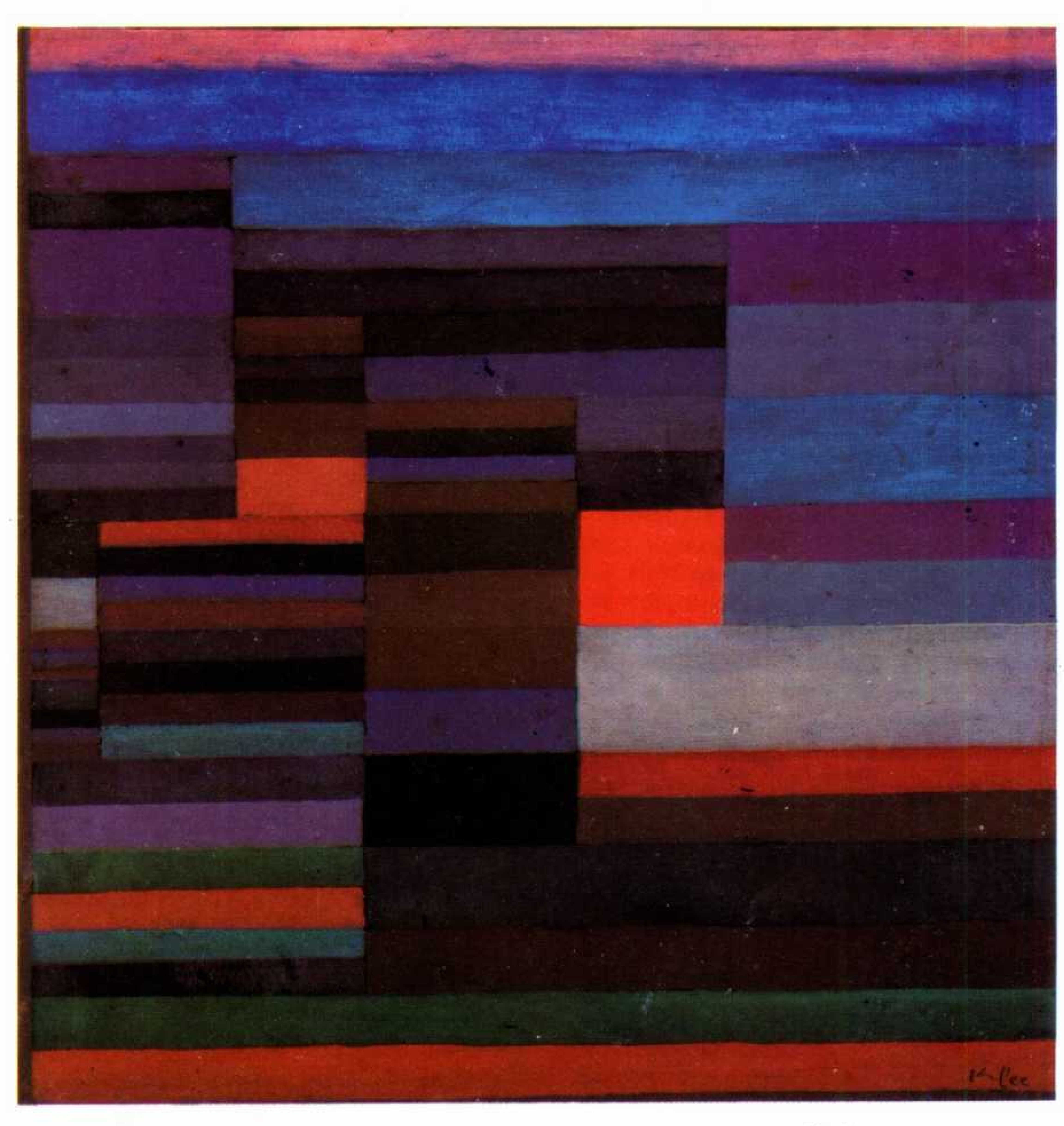
El pintor norteamericano R. B. Kitaj nació en Cleveland, Ohio. Estudió en el Cooper Union Institute de Nueva York (1950), en Viena (1951) y, después de una etapa como marino en el ejército de los Estados Unidos, en la Ruskin School of Drawing and Fine Art, Oxford (1958-9), y en el Royal College of Art, Londres (1959-61). Entre 1961 y 1967 Kitaj enseñó en Londres en la Ealing School of Art, en la Camberwell School of Art y en la Slade School of Fine Art. Tuvo una importante contribución a la evolución del *pop art* en Gran Bretaña con una serie de telas en las que se combinan el brillante dibujo tradicional, las composiciones con ecos del cubismo y el surrealismo, y una temática que a menudo da la impresión de ser deliberadamente rebuscada (por ejemplo, *La banda de Ohio*, 1961, Museum of Modern Art, Nueva York; *Walter Lippmann*, 1966, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo). Se han hecho exposiciones retrospectivas de su obra en Los Ángeles (1965), Hanover y Rotterdam (1970).

Klee, Paul 1879-1940

En su enorme producción de pinturas al óleo y a la acuarela, de dibujos y aguafuertes, el artista suizo Paul Klee combinó una multiplicidad de estilos modernos, entre ellos el expresionismo, para transmitir, muchas veces en una modalidad humorística y satírica, una visión personalizada de la imaginación, los miedos y las fantasías del hombre del siglo XX. Klee nació en Münchenbuchsee, cerca de Berna, en el seno de una culta familia de la clase media. Su padre y su madre eran músicos. Él fue pronto un consumado poeta y músico que tocaba el violín en la orquesta municipal de Berna. Durante toda su vida le acompañó el interés por los aspectos formales de la literatura y de la música, que actuaron como estímulo para toda su creación artística.
Aunque ya a una edad temprana Klee poseía también talento para la pintura y el dibujo, hubo de llegar a los treinta y cinco años para considerarse plenamente pintor. Tras completar su educación formal, estudió arte en Munich entre 1898 y 1900, primero con Knirr y más tarde con Franz von Stuck;



R. B. Kitaj: *De Londres (James Joll y John Golding);* óleo sobre tela; 152 × 244 cm.; 1975-6. Colección privada.



Paul Klee: *Fuego en la tarde;* óleo sobre tablero; 37 × 36 cm.; 1929. Museum of Modern Art, Nueva York.

este último le enseñó a dibujar figuras, pero dedicó poca atención al color. Ya por entonces Klee había decidido ser pintor, y después de un viaje a Italia en 1901, donde tomó contacto con la tradición renacentista occidental, a su regreso a Berna comenzó a hacer una serie de diecisiete aguafuertes grotescos y satíricos. En ellos se advierte su admiración por el simbolismo visionario de Blake y de Goya, así como por Ensor y Redon, cuya obra tuvo ocasión de ver en París en 1905. Durante este período, Klee se interesó, sobre todo, por los cuadros del alto Renacimiento y por los grabados en madera alemanes. En la temática literaria de sus primeros aguafuertes se refleja también la amplitud de sus lecturas, especialmente de Baudelaire y de los escritores simbolistas franceses. Diez de los aguafuertes fueron expuestos en Munich en 1906; ese mismo año Klee se trasladó a esa ciudad, donde se familiarizó con la pintura impresionista y postimpresionista, incluidos los cuadros de Van Gogh, Cézanne y Matisse. Bajo la influencia del impresionismo francés empezó a trabajar del natural, y aunque en sus dibujos de esta época ya había color y se reflejaba algo de las distorsiones de plano sin relieve propias de Cézanne y Matisse, no abandonó en ningún momento su intuitivo enfoque del tema, que es característico de toda la obra de su primera época.

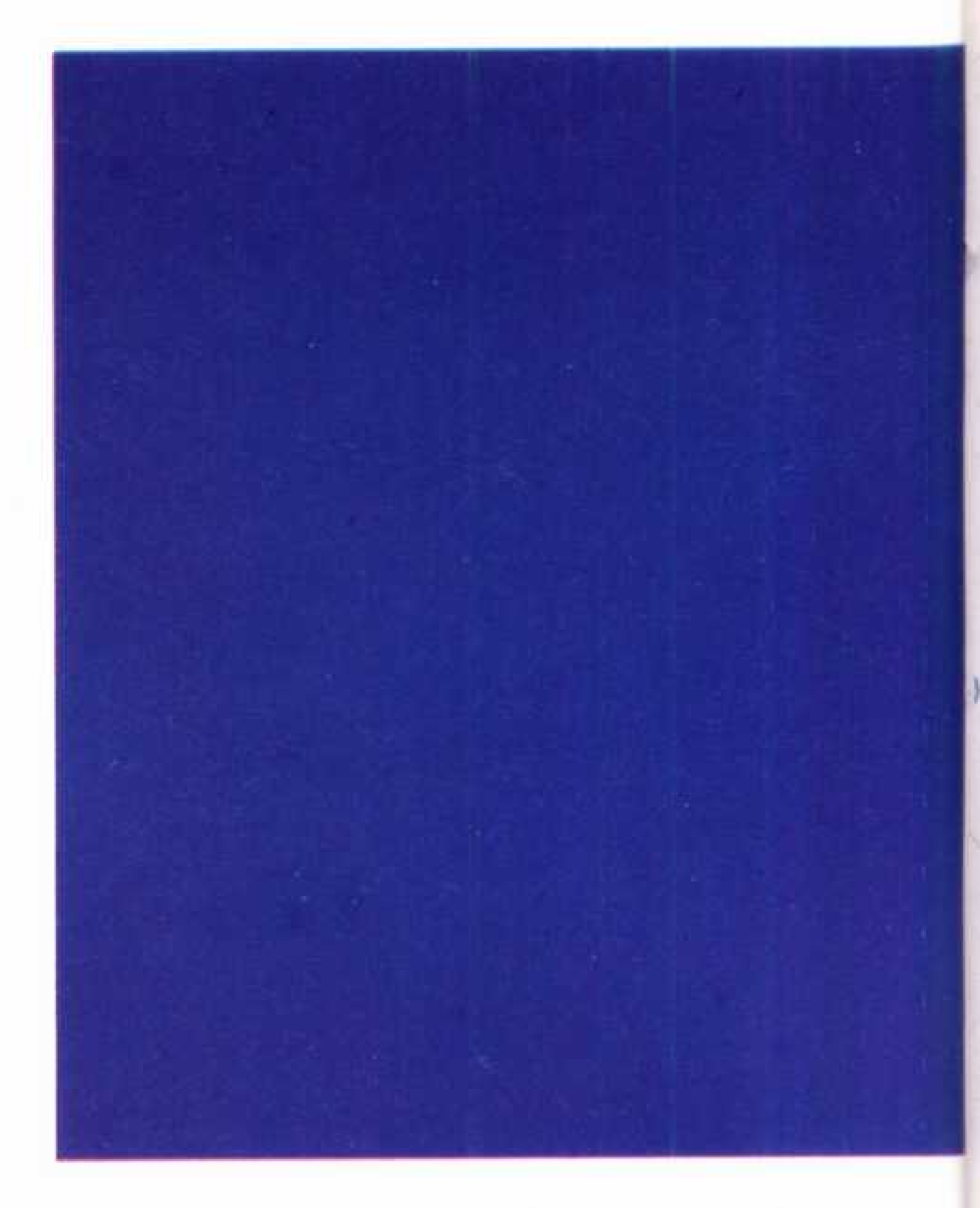
La primera exposición individual de la obra de Klee, celebrada en Munich en 1911, atrajo sobre él la atención de la *Neue Künstlervereinigung* y de Alfred Kubin, con cuyo arte el de Klee tenía algunas similitudes superficiales en esos momentos. A través de Kubin, Klee se introdujo en el círculo de Kandinsky y Marc. Klee se sentía muy identificado con las teorías de Kandinsky sobre la esencia espiritual del arte, y expuso su obra en la segunda exposición *Blaue Reiter* de pinturas y dibujos que se celebró en 1912. También se sentía fuertemente atraído por la interpretación de Franz Marc de la relación rítmica de la vida animal, y en ella encontró base para la exploración de la fuerza vital creativa que habría de emprender algo más tarde.

En 1912 Klee visitó a Robert Delaunay en París. La versión personal de Delaunay del cubismo órfico, y sus series cromáticas de cuadros de ventanas construidas por superposición de rectángulos de color, le mostraron nuevas posibilidades de utilización del color. Al año siguiente tradujo al alemán la obra de Delaunay *Sur la Lumière*. Pero fue en 1914, en un viaje que hizo a Túnez con August Macke, cuando la fuerte luz y el color intenso del norte de África le impulsaron a escribir en su diario: «El color se ha apoderado de mí... de una vez para siempre... El color y yo somos uno solo. Soy un pintor». En este sentido fue decisiva la influencia de Macke, que desde hacía tiempo era un vigoroso colorista.

Aunque después de 1914 el arte de Klee revela una deuda importante para con el cubismo, especialmente hacia Delaunay, nunca llegó a ser totalmente abstracto y mantuvo sus raíces firmemente asentadas en la naturaleza. Entre 1914 y 1920, en sus paisajes y en sus escenas urbanas, Klee empezó a construir un tapiz con rectángulos de colores del prisma que parecían mosaicos. Éstos estaban reforzados por la estructura semejante a un enrejado del cubismo y pintados con toda la intensidad del expresionismo. El tema de la ciudad y la torre que aparece en su obra está impregnado de las cualidades místicas de una nueva Jerusalén, pero sigue cargado de asociaciones simbolistas, literarias y mitológicas (véase en *Ciudad de las torres*, 1916; Philadelphia Museum of Art).

En la obra que siguió inmediatamente a la guerra, Klee no pretendía sólo captar el mundo visual tal como él lo percibía, sino también los procesos de creación, génesis y movimiento. Estos fueron los temas que analizó en términos pictóricos en sus enseñanzas de la década siguiente.

En 1920 Walter Gropius invitó a Klee a unirse al personal de la Bauhaus, en Weimar, donde enseñó al principio en los departamentos de vitrales y de tejidos. Más adelante dirigió su propio curso sobre teoría de las formas. En 1925 la Bauhaus le editó el *Libro de bocetos pedagógico*, en los que describía sus teorías fundamentales de puntos, líneas y planos. Durante estos años produjo una sorprendente variedad de estilos diferentes que adaptó para responder a las exigencias del contenido y del tema. En su temática estaban incluidas la arquitectura, la vida vegetal, animal y humana y referencias al arte infantil,



Yves Klein: *I.K.B. 79:* pintura sobre forro de algodón sujeto en una estructura de madera contrachapada; 140 × 120 cm.; c. 1959. Tate Gallery, Londres.

primitivo, medieval y folklórico. Por momentos, la estricta geometría de sus cuadros recuerda la forma constructivista. En otros casos se apartó de la base estructural del cubismo para explorar el mundo interior del subconsciente, aunque su arte de esta época sólo está conectado de una manera tangencial con el de los surrealistas que, no obstante, admiraban su obra (por ejemplo, *La magia de los peces*, 1925; Philadelphia Museum of Art). En 1924 expuso con Kandinsky, Jawlensky y Feininger bajo el título de «Los Cuatro Azules». En la obra de Klee de esta época pueden verse dos líneas claras de indagación. En primer lugar están sus ejercicios formales sobre la forma pictórica que expresan el crecimiento y el movimiento a través de la línea y del plano. Pero está también la combinación que hace Klee de las verdades mitológicas o filosóficas expresadas en un lenguaje mucho más complejo, tan relacionadas con conceptos propios de la poesía y de la literatura como con las artes visuales. A menudo se utilizan el humor y la fantasía para explorar significados más profundos, lo mismo que temas que representan el dolor y el pesar, método que Klee describió como una «síntesis de visión exterior e interior». En 1930

Klee abandonó la Bauhaus para ocupar un cargo docente en Düsseldorf, de donde fue despedido por los nazis en 1933. Las obras de su última época son de mayor tamaño, y el simbolismo se volvió más gráfico y adquirió un pesimismo profético, aunque el humor y la ironía siguen aflorando a veces a la superficie (como en *Muerte y Fuego*, 1940; Paul-Klee-Stiftung, Berner Kunstmuseum, Berna). El arte de Klee siguió sosteniendo su idea de que «el arte no reproduce lo visible, sino que hace visible».

Klein, Yves 1928-62

La carrera del pintor francés Yves Klein fue breve pero bastante sensacional. Nació en Niza y recibió muy poca formación académica. Se destacó inicialmente por una serie de cuadros formados por un solo color que al principio aplicaba de una manera más bien gruesa, pero más tarde cobró mayor tersura. Muchos de estos cuadros eran azules, color que el pintor consideraba como el más significativo. Klein fue siempre antiacadémico y pronto extendió sus intereses abarcando las artes gestuales y representativas. Una muestra que realizó en París en 1958 (Galerie Iris Clert) consistía simplemente en la pared vacía de la galería, y en los años siguientes inventó sus *Antropometrías*, que tenían espectadores y consistían en que modelos desnudos, pintados de azul, rodaban por una tela en blanco y dejaban sobre ella impresiones casuales de formas. Se trataba de una especie de pintura de acción por medio del contacto del cuerpo. Si bien su obra no siempre mereció una buena acogida, se le encargaron las decoraciones murales para el teatro de la ópera de Gelsenkirchen, en Alemania.

Kleofrades, Pintor de

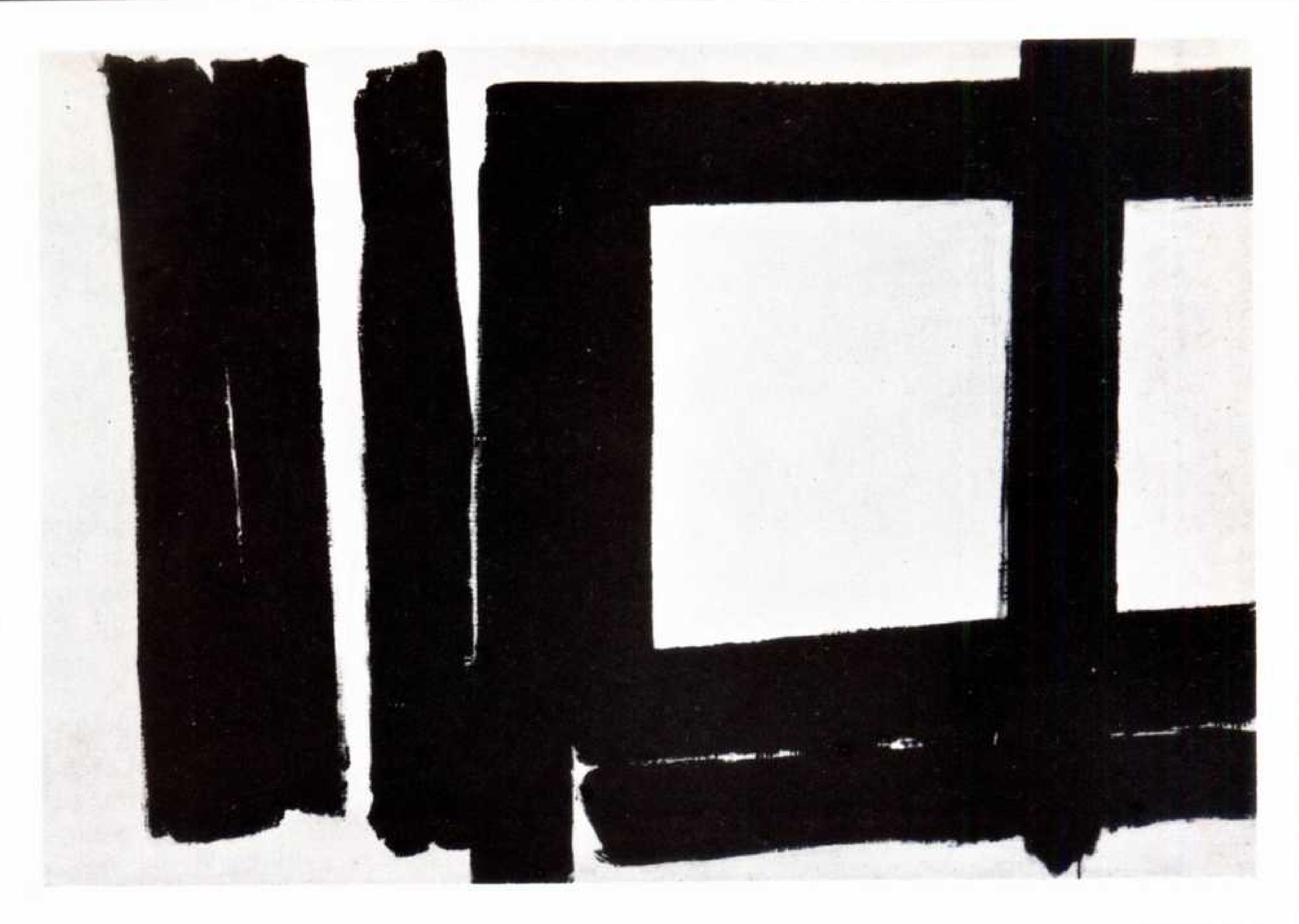
fl. c. 500-470 a de C.

El Pintor de Kleofrades (o Cleofrades) fue un pintor griego de vasijas cuyo nombre convencional es una forma abreviada de «el pintor del cuenco que se halla en París moldeado por Kleofrades». Fue el más destacado pintor ateniense de grandes vasos de su generación. Fue discípulo de Eutímides, y el último pintor de figuras rojas que usó con cierta eficacia la técnica de la figura negra. Algunas de sus obras iniciales tienen zonas secundarias con figuras negras. Al igual que el Pintor de Berlín, pintó una serie de ánforas panatenaicas destinadas a servir como trofeos.
Al principio de su etapa madura, pintó la maravillosa ánfora ahusada de Munich (Staatliche Antikensammlungen; Inv. 2.344). En ella aparece Dioniso rodeado de sátiros y de ménades, enormes figuras llenas de vida y de vigor. Dos ménades del reverso demuestran el gran talento del pintor para las figuras temperamentales. Una de ellas danza como en éxtasis, con la cabeza echada hacia atrás, y agita febrilmente la varilla de su *thyrsos*, con un estridente grito en los labios. En cambio, la otra ménade se balancea suavemente, con expresión ausente y serena, entreabiertos los labios por un goce trascendental.
Una pieza tardía de su época madura es la *hydria* donde aparece representado el sitio de Troya por los griegos (Museo Archeologico Nazionale, Nápoles; Inv. 2.422). En este caso, la desesperación y la resistencia, la huida y la violencia despiadada se presentan a la mirada del espectador. La simplicidad de la mujer sentada bajo la palmera encorvada y su compañero desesperado a los pies de la estatua de Atenea rivalizan con las figuras encapuchadas que velan a Cristo en la obra de Giotto (*El velatorio de Cristo*, c. 1306; Capella dell'Arena, Padua). La característica de tranquila grandeza y altiva seriedad de las figuras no parece muy diferente de la atribuida al famoso pintor mural clásico Polignoto.
Sin embargo, sus últimas piezas muestran signos de fatiga. Su estilo se había consumido y su único seguidor, el Pintor de la Bota, continuó la débil obra de su última época en una serie de vasos de calidad bastante decifiente.

Klimt, Gustav 1862-1918

El pintor austríaco Gustav Klimt nació en Baumgarten, un suburbio de Viena. Su padre era grabador. Entre 1876 y 1883 estudió en la Escuela de Artes Decorativas de Viena.
A sus primeras obras decorativas a gran escala les siguió, en 1894, el encargo de realizar diseños para un techo pintado destinado a la Universidad de Viena. Klimt presentó sus diseños de la *Filosofía*, la *Jurisprudencia* y la *Medicina* en 1896. Dos años más tarde se le pidió que llevara a cabo la obra en colaboración con Franz Metsch, quien había de pintar la pieza central y la *Teología*.
Por ese entonces, ya habían elegido a Klimt presidente de la Secesión de Viena, grupo de pintores que se rebeló contra el arte académico en favor de un estilo semejante al Art Nouveau. Su arte había sufrido un cambio radical, en parte como resultado de su asimilación del *Jugendstil* y de la obra de los pintores de Munich. *Palas Atenea* (1898; Historisches Museum der Stadt Wien, Viena), expuesta en la segunda exposición de la Secesión, señala la aparición de este nuevo estilo. Se caracteriza por la frontalidad, el interés por la configuración de la superficie y la utilización de oro y de otros metales. Su inclinación de una diminuta figura femenina desnuda en el extremo inferior izquierdo de la tela parece anunciar los cuadros y patrones decorativos en los cuales la sexualidad sería un tema predominante que a menudo daría origen a ofensas. El empleo que hizo Klimt de materiales exóticos variados fue un recurso importante.
El interés por la ornamentación se vio estimulado aún más por una visita a Rávena en 1903 para ver los mosaicos bizantinos; llegó a su punto culminante en el enorme friso de mosaico que diseñó para el palacio Stoclet y que se conoce como Friso Stoclet (1905-11; palacio Stoclet, Bruselas).
La *Filosofía* se expuso en la Secesión en marzo de 1900, y suscitó grandes controversias entre los académicos vieneses, el público y la prensa. La *Medicina* tuvo una acogida similar al año siguiente.
La *Jurisprudencia*, que se expuso en la retrospectiva de Klimt organizada por la Secesión en 1903, fue la más decorativa de las tres, pero también la de diseño más estilizado y abstracto. La influencia del pintor simbolista Jan Toorop se advierte de una manera muy clara en esta obra. En 1905 Klimt rescindió su contrato de realizar las pinturas de la Universidad.
Su gran friso alegórico para la exposición *Beethoven* de la Secesión realizada en 1902 fue tan controvertido como las pinturas de la Universidad, y se lanzaron contra él acusaciones de pornografía. El motivo de la pareja abrazándose fue retomado

en *El beso* (1908; Osterreichische Galerie, Viena), quizá su obra más famosa, expuesta en la primera Kunstschau (1908) junto con algunos hermosos paisajes y retratos femeninos. La retratística y el paisaje preocuparon a Klimt después de la segunda Kunstschau (1909). En ambos géneros se advierte que el artista adoptó un estilo más simple, más pictórico, desprovisto de deslumbrantes efectos ornamentales. Hasta 1917 su arte no pareció listo para dar otro giro estilístico, posiblemente bajo la influencia de su contacto con la obra de Schiele. Pero Klimt no vivió lo suficiente para explorar plenamente nuevas direcciones. Murió en 1918.



Kline, Franz 1910-62

El pintor norteamericano Franz Kline nació en Wilkes-Barre, Pennsylvania. Estudió pintura en la Universidad de Boston (1931-5) y luego en Londres, regresando a Nueva York en 1939. Su obra más temprana, formada por paisajes, retratos y murales (para la Bleeker Street Tavern, Nueva York, 1940) era de carácter relativamente tradicional. Pero, a partir de 1947, la abstracción se convirtió, cada vez más, en la preocupación fundamental de Kline. Se ha dado a conocer, sobre todo, por sus cuadros en blanco y negro, en los cuales sobre un fondo blanco destaca una estructura desigual y vigorosa de formas negras. Éstas se cuentan entre las producciones más destacadas del expresionismo abstracto (por ejemplo, *Mahoning*, 1956; Whitney Museum of American Art, Nueva York).

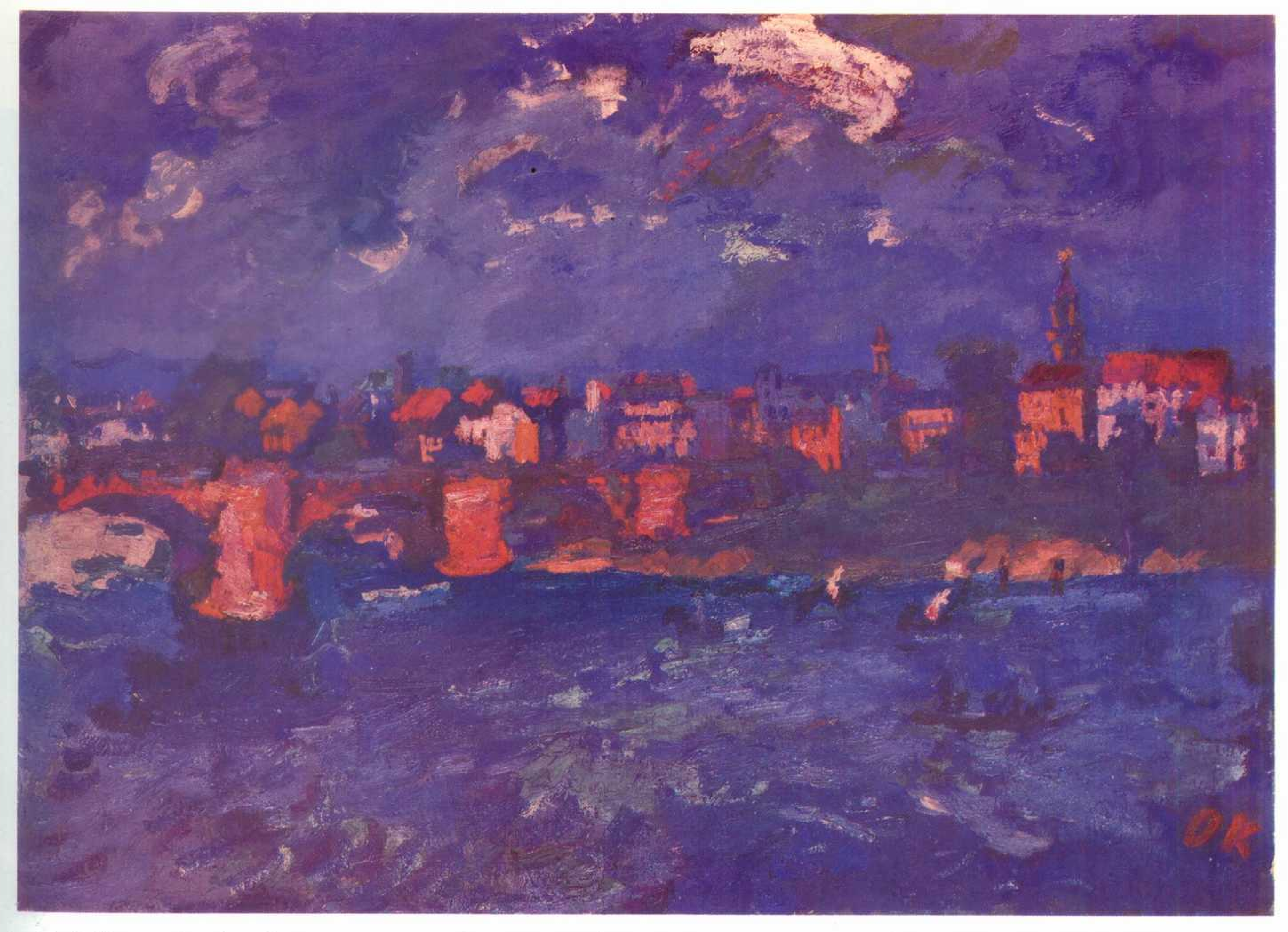


Klinger, Max 1857-1920

Max Klinger fue un pintor, grabador y escultor alemán. Sus imágenes pictóricas influyeron de forma muy acusada en los

Franz Kline: *Pintura n.º 7;* óleo sobre tela; 146 × 208 cm.; 1952. Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York.

Max Klinger: *Hacia la belleza*, de la serie de aguafuertes titulada «De la muerte»; 41 × 32 cm.; 1898. Graphische Sammlung Albertina, Viena.



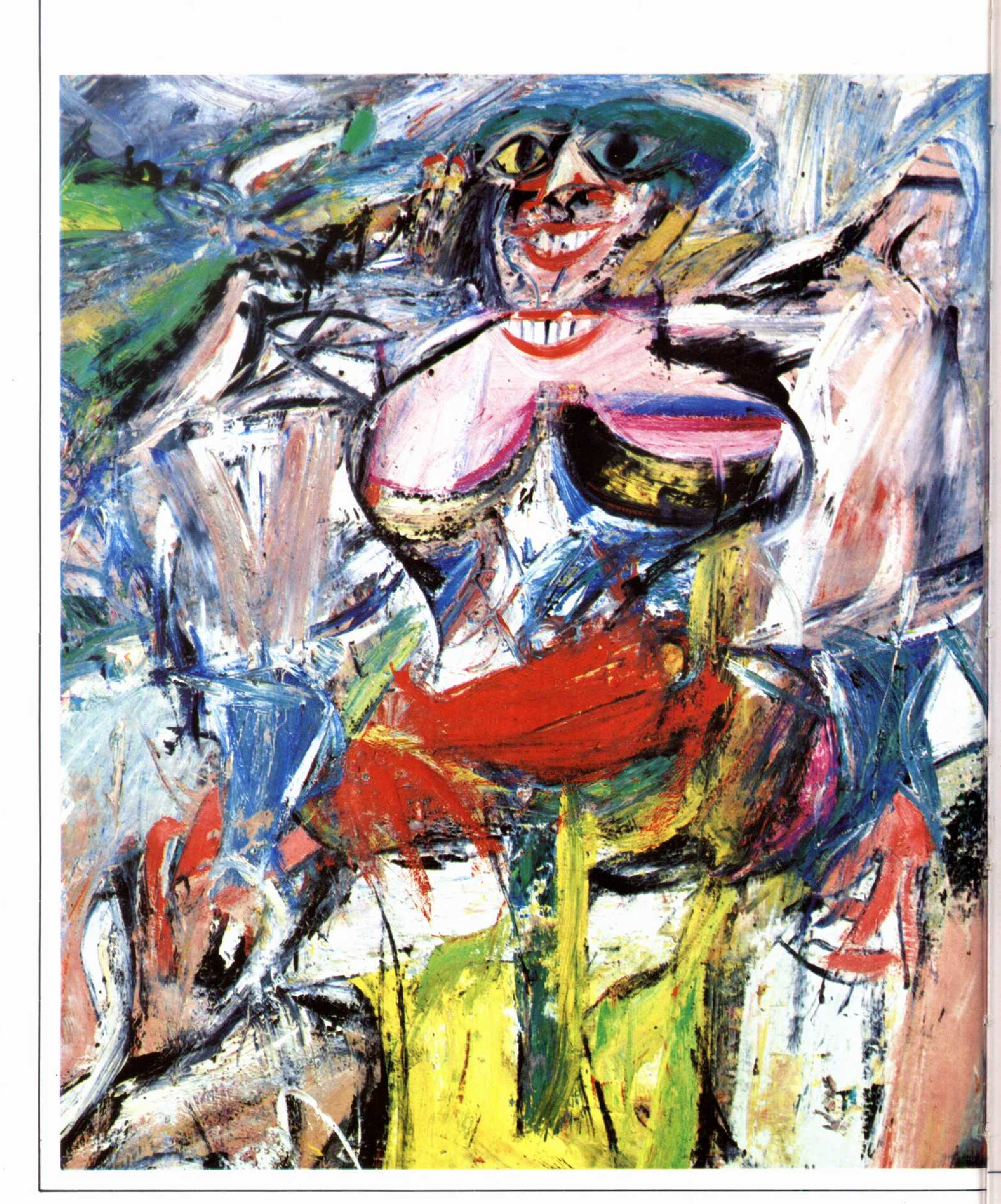
Oskar Kokoschka: *El río Elba cerca de Dresde;* óleo sobre tela; 81 × 112 cm.; 1919. Art Institute of Chicago.

simbolistas y los decadentes, y sus innovaciones en el campo de la escultura (por ejemplo el monumento de mármol policromo de un *Beethoven* con apariencia de Júpiter, 1902, que dejó al Museum der Bildenden Künste de Leipzig) pueden compararse a las de sir Alfred Gilbert, Fernand Knopff y sir George Frampton. Klinger nació en Leipzig y realizó su formación en Karlsruhe (1874), Berlín (1875) y, durante un breve período, con Arnold Böcklin. Viajó muchísimo a lo largo de su vida (Bruselas, Viena, París, Roma, Leipzig), para establecerse finalmente en Grossjena, cerca de Naumberg, donde murió. El primer éxito lo obtuvo con sus grabados. Éstos fueron impresos en serie (por ejemplo *Sobre la muerte*, 1889; *Fantasías Opus XII de Brahms*, 1894) entre 1879 y 1903, y cada conjunto está diseñado como una secuencia de escalas y puntos de vista cambiantes, creando mundos oníricos poblados por figuras surreales o de pesadilla. Entre sus cuadros figuran paneles decorativos y grandes obras de caballete.

La obra *El juicio de Paris* (1885-7; Kunsthistorisches Museum, Viena) combina la desazón espacial y el velado simbolismo de sus series de grabados con el creciente interés del autor por la escultura, a la cual se dedicó casi de una manera exclusiva a partir de 1900.

Koetsu, Hon'ami 1558-1637

Hon'ami Koetsu, calígrafo, ceramista y dibujante, fue en conjunto la figura más destacada del arte japonés. Era miembro de la familia Hon'ami que durante muchas generaciones había contando con expertos en hojas de espada, la forma más austera de apreciación estética que se da en la vida japonesa. Al igual que muchos artistas de su época, era partidario de la secta budista, nacionalista y práctica, Nichiren. Koetsu atrajo la atención en un principio, a comienzos del siglo XVII, por sus *Saga-bon*, textos de suntuosa impresión de obras *No* y de antiguas antologías poéticas en papel de alta calidad. Su misión fundamental era revivir las artes del glorioso pasado de Kyoto y dar a conocer mejor la clase comerciante a la cual pertenecía. En esto presenta ciertas semejanzas con William Morris, un inglés del siglo XIX. Al igual que Morris, Koetsu era un hombre de su tiempo, como puede apreciarse en su caligrafía, admirablemente fluida. Ésta nos recuerda las obras *hiragana* de Heian, pero está hecha encima de motivos, impresos o pintados, diseñados por el exuberante artista Sotatsu. En 1616, el gobierno le concedió tierras en Takagamine, al noroeste de Kyoto, y allí estableció un pueblo de artistas, ceramistas, laquistas, fabricantes de papel y otros artesanos. Hacía diseños para los laquistas y fabricantes de papel, siendo el más famoso su caja de tintas con un *Embarcadero* (Museo Nacional, Tokyo), incrustada con una caligrafía en madreperla. También





Philips Koninck: *Extenso paisaje con carretera junto a unas ruinas;* óleo sobre tela; 137 × 168 cm.; 1655. National Gallery, Londres.

hizo cerámica y produjo cuencos de té de vigorosa austeridad que se utilizaban en la ceremonia del té; entre ellos está el famoso *Monte Fuji*. Por su asociación con Sotatsu se le puede considerar el fundador de la Escuela *rimpa*, y tuvo una enorme influencia sobre el diseño de épocas posteriores.

Kokoschka, Oskar 1888-1980

El pintor austríaco Oskar Kokoschka nació en Pöchlarn, sobre el Danubio, en la Baja Austria. Su padre provenía de una familia de orfebres de Praga. Kokoschka estudió en la Kunstgewerbeschule (Escuela de Artes Aplicadas) de Viena, y en 1907 empezó a trabajar para el Wiener Wekstätte, diseñando abanicos y tarjetas postales. En 1908 un grupo de artistas y arquitectos, que se había separado de la Secesión de Viena con Klimt tres años antes, organizó una amplia e importante exposición, la Kunstschau. Allí expuso Kokoschka diseños de tapices, ilustraciones para su drama expresionista *Asesino, esperanza de las mujeres*, y para su cuento de hadas, *Los jóvenes soñadores*, y también un busto de yeso pintado —un violento autorretrato— que fue comprado por Adolf Loos. También diseñó el cartel de la exposición.
Loos convenció a Kokoschka de que dejase el Werkstätte y emprendiese una carrera como pintor.
Los numerosos retratos de este período, en los cuales se vale de pinceladas táctiles, sueltas, para transmitir una intensa emoción, son vigorosos ejemplos del arte expresionista. Tienen una característica penetrante, analítica, que ha hecho que la gente vinculara metafóricamente el nombre del artista con el de Freud, contemporáneo de Kokoschka en Viena.
En 1910 Kokoschka se trasladó a Berlín, donde se empleó con Herwath Walden como dibujante de la publicación periódica expresionista *Der Sturm*. Durante este período también dejó constancia de sus tormentosas relaciones con la hermosa y seductora Alma Mahler (la viuda del compositor Gustav Mahler, y que sería después la esposa de Walter Gropius y de Franz Weifel sucesivamente) en dos notables cuadros: *Autorretrato con Alma Mahler* (1912; Horstmann Collection, Hamburgo) y el grandioso y simbólico, *La tempestad* (1914; Offentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum, Basilea).
Kokoschka resultó gravemente herido en la Primera Guerra Mundial.
En 1917 se estableció en Dresde.
La famosa muñeca de tamaño natural que fue hecha especialmente para él corresponde a esta época.
Fue la modelo para el cuadro *Mujer de azul* (1919; Staatsgalerie, Stuttgart). Por más que lo que representa es un objeto inanimado, el cuadro tiene un colorido vibrante y una vida propia palpitante. Siguió pintando retratos de gran intensidad, entre ellos muchos autorretratos. Sus paisajes y sus escenas urbanas de muchas de las grandes ciudades de Europa se destacaron por su vigor visionario (por ejemplo, *Jerusalén*, 1929-30, Detroit Institute of Arts; *Londres, Gran vista del Támesis I, 1926*, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo).
En 1934, Kokoschka emigró a Praga. Pintó un retrato simbólico de Tomás Masaryk, presidente de Checoslovaquia, un hombre con cuyas ideas humanistas se identificaba en gran medida (terminado en 1936; Carnegie Institute, Pittsburgh).
En la exposición de «Arte degenerado» que organizaron los nazis en Munich en 1937, se expusieron ocho cuadros de Kokoschka. Su respuesta consistió en pintar un trágico autorretrato de grandes proporciones al que puso por título *Retrato de un «artista degenerado»* (1937; colección privada).
Pasó los años de la Segunda Guerra Mundial en Inglaterra. Fueron años marcados por una serie de cuadros alegóricos y por escritos en los cuales luchaba por los principios humanistas. En 1953 dio su primer curso en la Escuela Internacional de Verano de Artes Visuales de Salzburgo con el título de «La escuela de la visión». A continuación se estableció en Suiza. En 1971 se publicó su autobriografía, una historia realmente fascinante.

Willem de Kooning: *Mujer y bicicleta;* óleo sobre tela; 194 × 124 cm.; 1952-3. Whitney Museum of American Art, Nueva York.

Koninck, Philips 1619-88

El paisajista holandés Philips Aertsz. Koninck fue alumno de Rembrandt a comienzos de la década de 1640. En un principio tomó como modelo de su obra los paisajes imaginarios de su maestro. Más tarde se volcó hacia vistas más realistas de escenas holandesas que tienen su origen en los dibujos y aguafuertes de Rembrandt. Se fue especializando cada vez más en grandes panoramas luminosos vistos desde un punto elevado, en los cuales la





Utagawa Kunisada: *Luz de luna;* grabado en bloque de madera; cada sección, 37 × 25 cm.; 1857. British Museum, Londres.

sensación de espacio ilimitado se ve acentuada por la introducción de diminutas figuras. A menudo aparecen oscuras formaciones de nubes que corren por los cielos de Koninck, proyectando inmensas manchas de sombra transparente sobre los campos, las dunas y los ríos serpenteantes y añadiendo a la obra una nota de melancolía.

Koninck, Salomon 1609-56

El pintor holandés Salomon Koninck estudió con David Colinjns y Nicholas Moeyaert. Este pintor, establecido en Amsterdam, fue uno de los imitadores más capaces del estilo de Rembrandt.
Se especializó posteriormente en temas bíblicos, incorporando vestimentas orientales y vigorosos tipos faciales (por ejemplo, *La idolatría del rey Salomón,* 1644; Rijksmuseum, Amsterdam).
También se ve que consiguió muy buenos resultados con la pintura en su imitación de los efectos de luz y de textura de Rembrandt.
El hecho de que el llamado retrato Sobieski, que se encuentra en el Museo del Ermitage de Leningrado, haya sido atribuido a Koninck en una época, nos habla a las claras de su maestría.
Como Koninck era un imitador sobresaliente, resulta difícil definir los límites de su obra. Hay cuadros firmados por él en Amsterdam, Dresde, Frankfurt y Rotterdam.

Kooning, Willem de 1904-

El pintor expresionista abstracto norteamericano Willem de Kooning nació en Rotterdam y realizó su aprendizaje con un pintor y decorador comercial. En 1926 se trasladó a Nueva York sin que en un comienzo tuviese la idea de dedicarse al arte. Allí conoció a Arshile Gorky y John Graham, con quienes fundó el núcleo de un grupo de Greenwich Village que experimentó y adaptó todo lo que pudo aprender del arte moderno europeo de la década de 1930. En 1940, De Kooning era un pintor consumado. A diferencia de Pollock y Gorky, no hay en su obra de la década de 1940 una ruptura radical respecto de su obra anterior.
A De Kooning le interesaba la separación y superposición de objetos y también poner de relieve el espacio en que están contenidos. Estas preocupaciones se manifiestan en *Dos hombres de pie* (óleo sobre tabla; c. 1938; colección privada), donde la ambigüedad espacial pone una nota de intranquilidad en lo que de otro modo hubiese sido un simple estudio de figura. *Mujer sentada* (c. 1940; colección de la Sra. de Albert Greenfield, Philadelphia) inicia una serie de estudios de mujeres que, creciendo en intensidad de expresión y ejecución, caracterizan la obra de Kooning durante las décadas de 1940 y 1950 y proporcionan la temática perfecta para la técnica del expresionismo abstracto (por ejemplo, *Mujer I,* 1950-2, Museum of Modern Art, Nueva York). En *Ángeles rosados* (c. 1947; colección privada), la figura humana aparece desmembrada, y cualquier identidad corpórea queda confundida por formas lineales variadas y por un rosa casi ubicuo, color que era un *leitmotiv* de la pintura expresionista abstracta de la primera época. Esta forma de emborronamiento va más allá aún en *Excavación* (óleo sobre tela; 1950; Art Institute of Chicago), monumental declaración del expresionismo abstracto de De Kooning conseguida tras un período de austero retraimiento y de estudios exclusivamente en blanco y negro. *Excavación* es el resultado de capas de formas superpuestas. Sobre un fondo color crema encima del cual se estampa la forma mediante líneas negras avivadas por parches de color vigoroso, flotan fragmentos de formas sensuales desmembradas. La multiplicidad de intereses de este pintor aparece fusionada también en otra serie de *Mujeres* (la mayor parte en colecciones privadas) realizada durante la década de 1950. Estas figuras fueron cada vez más violentas, convirtiéndose en seres de fisonomía casi monstruosa

y de burdas referencias físicas. El gran tamaño y el control de la pincelada restallante logran, sin embargo, el mismo tipo de equilibrio que se observa en lo mejor de la obra de Pollock. Las obras posteriores de De Kooning marcaron una vuelta al tema del paisaje que subraya la ambigüedad del espacio, una de las preocupaciones más constantes del pintor. De Kooning ha pintado durante mucho más tiempo y con resultados de una calidad más constante que ningún otro pintor expresionista abstracto.

Korin, Ogata 1658-1716

El pintor japonés Ogata Korin fue el segundo gran maestro de la Escuela *rimpa*. Era hijo de un rico diseñador textil de Kyoto que tenía conexiones con la villa artística de Koetsu en Takagamine, de ahí su interés por la obra de Sotatsu. Ogata Korin se formó, sin embargo, en la Escuela *kano*, y no se dedicó a la pintura como profesional hasta que su familia quedó arruinada en la década de 1690. Trabajó en Edo (Tokio) durante algún tiempo, y creó un estilo basado en la obra decorativa de Sotatsu, aunque sin lograr el vigor ni la elegancia de éste. Su hermano menor, Kenza (1663-1743), fue un celebrado ceramista, y Korin pintó diseños muy característicos en algunos de sus platos. El estilo de tinta monocroma de Korin es extraño y erizado, como en sus biombos de dos hojas de ciruelos y bambúes (colección privada), donde los capullos aparecen reducidos a motivos de diseño casi circular, costumbre que se impuso en la Escuela *rimpa*. Estas formas aparecen en rojo y blanco en sus famosos biombos de *Ciruelos en flor rojos y blancos* (Museo de Arte Atami). Aquí, los árboles distorsionados, con los troncos cubiertos de parches dorados, verdes y azules, con las raíces reducidas a una línea horizontal sobre el oro, flanquean un río sorprendente de color plata y marrón. Puede que éste sea el ejemplo más cabal de la tendencia japonesa a tratar los objetos naturales como una pura decoración. Lo mismo puede verse en los biombos de *Olas* (Metropolitan Museum, Nueva York). Korin fue también un maestro de la delicada y minuciosa pintura de abanicos basada en las tradiciones kyoto de la corte de Heian. Hay un hermoso ejemplo de nobles de la corte pegados sobre una caja en el Yamato Bunkakan, Nara.

Kosuth, Josep 1945-

Este artista conceptual y teórico norteamericano nació en Toledo, Ohio. Combinando la filosofía analítica, la estética y la lingüística, Kosuth investiga la naturaleza del objeto de arte en relación con su contexto. Durante su vida como estudiante en la School of Visual Arts de Nueva York, y más tarde como profesor, trabajó en sus fotoampliaciones de definiciones del diccionario y de palabras en neón. Posteriormente utilizó anuncios y carteleras para alejar a la obra del contexto artístico.

Kunisada, Utagawa 1786-1865

El artista grabador japonés Utagawa Kunisada fue discípulo de Utagawa Toyokuni. A partir de 1844 empezó a firmar con el nombre de «Toyokuni», considerándose el segundo con ese nombre, aunque el verdadero Toyokuni II fue Toyoshige, que murió en 1835. A esto se debe que se le suela llamar Toyokuni III. La importancia de Kunisada reside en su dominio de la impresión de figuras a mediados del siglo XIX. Produjo más de 20.000 composiciones y rostros alargados, torturados, así como sus colores oscuros, duros, se convirtieron en norma de ese período. En su juventud, sin embargo, había producido grabados de actores de cierto vigor dentro de la tradición de Toyokuni, e incluso algunos paisajes de gran sensibilidad. Sus grabados son los que se encuentran con mayor frecuencia.

Kuo Hsi 1020-90

El pintor chino Kuo Hsi nació en Honan; es muy poco lo que sabemos de su familia. Era taoísta. En una época muy temprana de su carrera fue elegido para la Academia Imperial de pintura del Sung del norte, y se convirtió en uno de sus miembros más ilustres, llegando más tarde a miembro del Consejo Imperial con varios cargos honorarios. Kuo Hsi fue profesor en la Academia Imperial y sus contemporáneos le consideraban como el mayor maestro de la pintura de paisajes. Como pintor de la corte emprendió los trabajos más variados, entre ellos la pintura de frescos. Todos éstos han desaparecido junto con los palacios en que estaban pintados. El gran paisaje atribuido a Kuo Hsi, *Primavera temprana* (Museo Palatino Nacional, Taipei, Taiwan) presenta una magistral composición barroca, rica en detalles y que expresa una gran profundidad de distancia y de atmósfera. Es evidente que Kuo Hsi siguió los estilos de Li Ch'eng y de Fan K'uan. Pero añadió la dimensión de su propia amplitud y articulación de formas, para dar a sus montañas no sólo la grandeza estática de las obras de sus predecesores, sino, además, la calidad de un paisaje «en el cual uno puede dar un paseo» y que sus protectores y contemporáneos tanto admiraron.

Kupezky, Jan 1667-1740

Kupezky, bohemio de nacimiento que trabajó por toda Europa, fue tal vez el mayor retratista centroeuropeo de comienzos del siglo XVIII. Su formación la recibió en Viena, y más tarde trabajó en Venecia y en Roma antes de volver a Viena, en 1709. Sin embargo, nunca se sintió seguro en los estados católicos, por lo cual acabó por establecerse en el Nuremberg protestante, en 1725. En sus retratos, Kupezky reunió los patrones barrocos italianos y una nórdica observación aguda de los detalles, comunicando muchas veces a sus modelos una intensidad cavilosa y una extraordinaria sensación de inmediatez. Esta penetración psicológica se ahondó todavía más por el aprovechamiento de elementos de bodegón plasmados con gran nitidez, que le servían para poner de relieve la personalidad del modelo.

Kupka, Frank 1871-1957

El pintor checo Frank Kupka nació en Opocno, en la zona oriental de Bohemia, y estudió en Praga y en Viena. Llegó a París en 1895 y trabajó allí durante el resto de sus días. Al principio, se ganó la vida como ilustrador, expresando en su obra para la revista satírica *L'Assiette au Beurre* sus propias convicciones anticlericales y anarquistas. Resulta difícil establecer la cronología exacta de su evolución, pero

es indudable que en el otoño de 1921 expuso uno de los primeros cuadros no figurativos, su primera obra totalmente abstracta, *Amorfa, fuga para dos colores* (1911-12; Galería Nacional de Praga).
En este cuadro, los arabescos formados por arcos que se entrecruzan fueron el resultado de un proceso de abstracción a partir del movimiento, proceso que Kupka había comenzado en 1908 con un cuadro naturalista que representaba a su hijastra con una pelota. Inspirado tal vez en las fotografías de exposición múltiple de figuras en movimiento hechas por Marcy en la década de 1880, Kupka hizo una serie de dibujos en los cuales un ritmo abstracto reemplaza gradualmente al sujeto.
El movimiento de la pelota adquiere connotaciones de órbitas planetarias.
Es probable que Kupka, a quien durante toda su vida acompañó el interés por lo oculto, creyese que así podría describir un movimiento cósmico omniabarcador.
Los *Planos verticales* (1913; Galería Nacional, Praga) expuestos en 1913 se anticipan a Malevich y Lissitzky por su representación de rectángulos flotantes. La insistencia en las verticales que se extienden de arriba abajo, destruyendo la oportunidad de ver el horizonte, es una derivación de un cuadro que representa las teclas de un piano y que fue realizado en 1909. En dibujos de ese mismo año se realza la descripción del movimiento quebrando la continuidad de la superficie para dar la impresión de momentos definidos en el tiempo.
A menudo se ha asociado a Kupka con Robert Delaunay, incluyéndolo dentro de los «orfistas», aunque la técnica opaca y elaborada del pintor checo nada tiene que ver con los efectos de espacio y luz logrados por Delaunay. Después de 1931, cuando se unió al grupo *Abstraction-Création*, su pintura quedó absorbida dentro de la abstracción geométrica internacional.



Wilfredo Lam: *La jungla;* aguada sobre papel montado sobre tela; 239 × 230 cm.; 1943. Museum of Modern Art, Nueva York.



Nicolas Lancret: *Dama y caballero con dos niñas;* óleo sobre tela; 89 × 98 cm.; 1742. National Gallery, Londres.

L

Lam, Wifredo 1902-

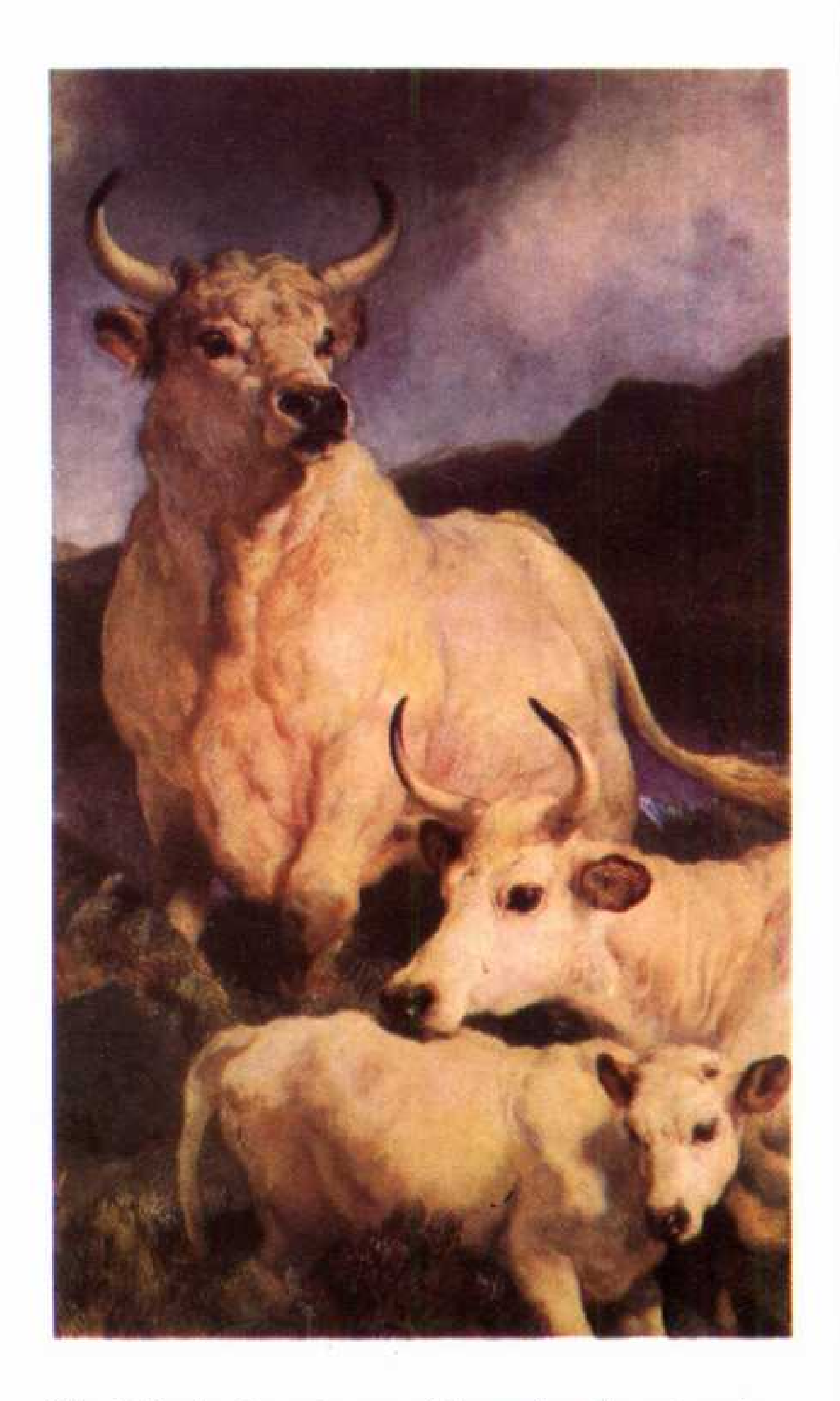
El pintor cubano Wifredo Lam (Wifredo Oscar de la Concepción Lam y Castilla) nació en Sanga la Grande, Cuba, y estudió primeramente en la Escuela de Bellas Artes de La Habana (1920-3) y luego en Madrid y en París. En 1938 conoció en París a Picasso, a André Breton, a Max Ernst y a Victor Brauner. Su primera exposición individual tuvo lugar en París, en la Galerie Pierre, en 1939. Lam huyó de Europa en 1941, en el mismo barco que André Breton, André Masson y Claude Lévi-Strauss. Entre 1947 y 1952 vivió en Cuba, Nueva York y París, y viajó a Italia e Inglaterra. En 1952 dejó Cuba y se trasladó a París, donde vivió casi permanentemente a partir de entonces. Si bien Lam no fue nunca miembro formal del grupo surrealista, su obra —con sus torturadas imágenes de apariencia humana (por ejemplo, *La jungla*, 1943; Museum of Modern Art, Nueva York)— revela un estrecho parentesco con el surrealismo y con el cubismo. (Véase también *Estruendo de la tierra*, óleo sobre tela; 1950; Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York).

Lancret, Nicolas 1690-1743

Nicolas Lancret fue un pintor y dibujante francés. Estudió en la Académie de Peinture y con Claude Gillot. Fue fundamentalmente un pintor de las fiestas galantes y, como tal, fue el principal seguidor de Watteau y el que continuó esa moda hasta bien entrada la década de 1740. Un ejemplo temprano de esto es *Comediantes italianos junto a una fuente* (Wallace Collection, Londres), cuyos colores son menos saturados que los de Watteau. Fue miembro de la Academia a partir de 1719, y no tardó en consagrarse como artista de gran popularidad, especialmente entre los círculos cortesanos. Además de trabajar para Versalles, atrajo a muchos de los anteriores protectores de Watteau. Su sentido de la observación era agudo y muchas veces cargado de humorismo, como en *La taza de chocolate* (National Gallery, Londres), que se expuso en el Salón de 1742.

Landseer, Sir Edwin 1802-73

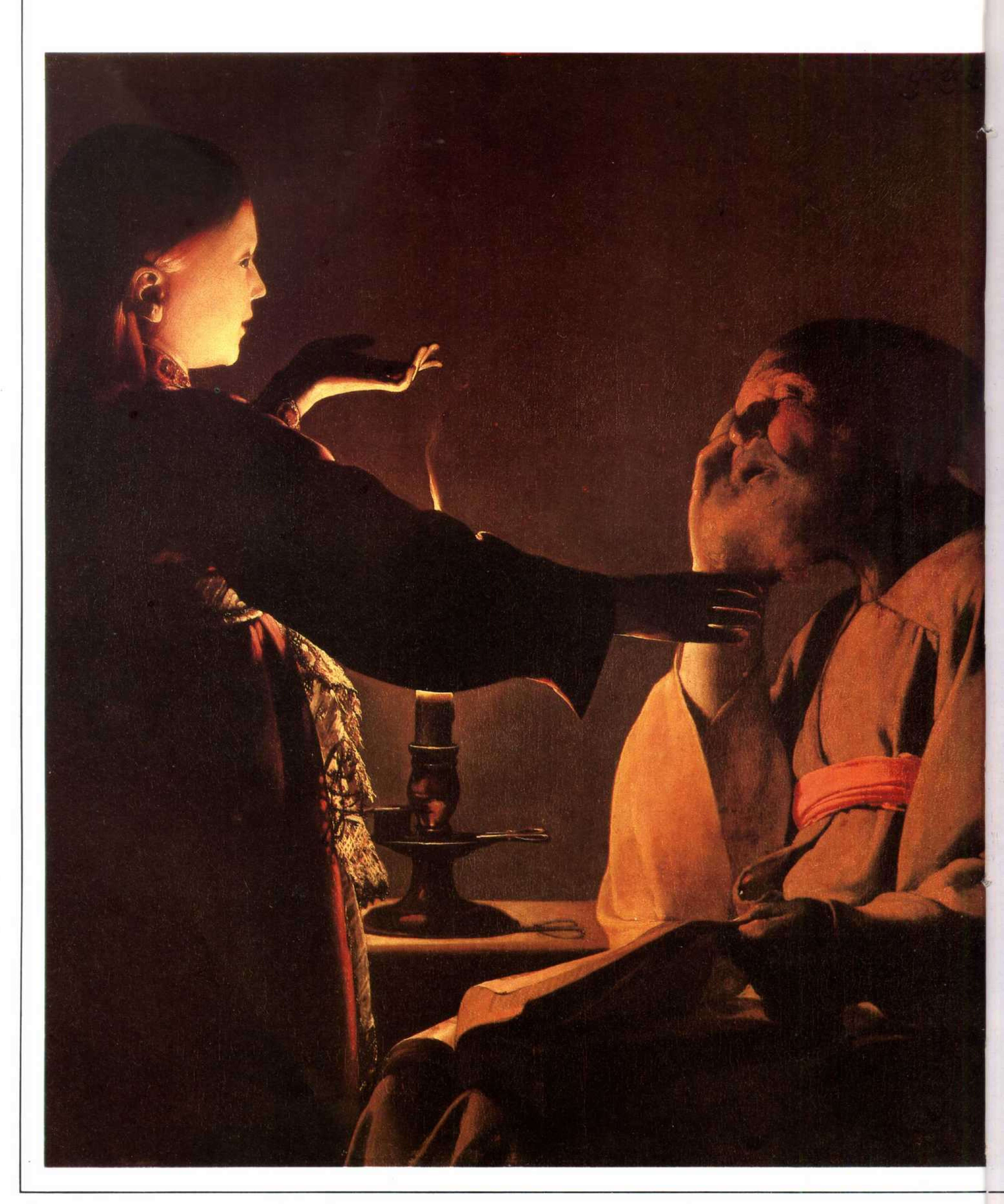
El pintor deportivo, costumbrista y retratista sir Edwin Landseer nació en Londres, hijo de un grabador Expuso en la Royal Academy a partir de 1815. Su maestro fue B. R. Haydon, y comenzó sus estudios disecando animales. Landseer llegó a ser académico de la Royal Academy en 1831. En sus visitas a las montañas de Escocia encontró sus temas más populares. Entre sus obras más hermosas se cuenta *El ciervo cazado* (c. 1883; Tate Gallery, Londres), *El que presidía el entierro del viejo pastor* (1837; Victoria and Albert Museum, Londres), *El rey del valle* (1851; Dewar House, Londres) y *El hombre propone y Dios dispone* (1864; Royal Holloway College, Londres). Despertó la admiración de la reina Victoria, quien le encomendó la pintura de varios retratos reales y de algunos animales. También modeló los leones para Trafalgar Square (1858-63), y le ofrecieron la presidencia de la Royal Academy que se vio obligado a rechazar por el quebrantado estado de su salud. Expuso allí durante 58 años.



Sir Edwin Landseer: *Ganado silvestre de Chillingham;* óleo sobre tela; 229 × 155 cm.; c. 1867. Laing Art Gallery and Museum, Newcastle upon Tayne.

Lanfranco, Giovanni 1582-1647

Giovanni Lanfranco fue un pintor de la transición entre el barroco primitivo y el alto barroco. Nació en Parma y es probable que estudiara allí con Agostino Carracci, pero trabajó sobre todo en Roma y en Nápoles. En 1602 se trasladó a Roma para trabajar con el hermano de Agostino, Annibale, tal vez como ayudante en la galería Farnese; esta experiencia se refleja claramente en el techo que él mismo pintó en la Villa Borghese (1624-5).
Una breve visita a su ciudad natal que realizó entre 1610 y 1612 le despertó, según todos los indicios, interés por Correggio, y en una obra como su *Santa Margarita de Cortona* (1618-20; Palazzo Pitti, Florencia), tanto el movimiento desordenado como el aleteo de la luz y de la sombra y la expresividad emocional son aspectos que anticipan el estilo de Bernini.
Por ese entonces, las tendencias cada vez más barrocas de Lanfranco habían entrado en conflicto con las de Domenichino, el exponente más destacado del clasicismo boloñés en Roma.
La rivalidad existente entre los dos artistas habría de llegar al punto culminante con sus respectivas decoraciones de S. Andrea della Valle (1624-8). La *Asunción de la Virgen* que pintó Lanfranco en la cúpula, hábil actualización de las cúpulas de Correggio en Parma, es de concepción ilusionista y aprovecha de manera ingeniosa la luz natural que entra por la linterna para obtener un efecto dramático. Esta obra habría de ejercer una profunda influencia sobre la posterior decoración barroca de cúpulas.
A mediados de la década de 1630, Lanfranco empezaba a perder el puesto preeminente que ocupaba en Roma, siendo su sucesor Pietro da Cortona. En 1634 se trasladó a Nápoles, donde sus numerosas decoraciones al fresco impusieron muy pronto el estilo del alto barroco. Regresó a Roma en 1646 para pasar allí el último año de su vida.



Larionoff, Mijail 1881-1964

El pintor ruso Mijail Larionoff nació en Teraspol, Ucrania. Su obra pasó en un comienzo por fases simbolistas e impresionistas.
En 1909 adoptó un estilo «primitivista» basado en el arte popular ruso. En sus cuadros empleó imágenes estridentes y a menudo obscenas como una afrenta deliberada contra las convenciones pictóricas occidentales, efecto reforzado por la conducta nada convencional del artista, destinada a irritar a la burguesía de Moscú.
Junto con su amiga y también colaboradora de toda la vida, Natalia Goncharova, fue el creador y principal exponente del rayonismo, un estilo que consistía en la presentación de objetos a través de rayos de luz reflejados.
La aplicación esquemática de este método le llevó a la abstracción antes de 1913. Dejó Rusia para trasladarse a Suiza en 1915 a fin de diseñar para Diaghilev, y jamás regresó a su país. Murió en París, en mayo de 1964.

Georges de La Tour: *El sueño de San José;* óleo sobre tela; 93 × 81 cm.; c. 1640. Musée des Beaux-Arts, Nantes.

Giovanni Lanfranco: *El milagro de los panes y los peces;* óleo sobre tela; 229 × 426 cm.; c. 1620-3. National Gallery of Ireland, Dublin.



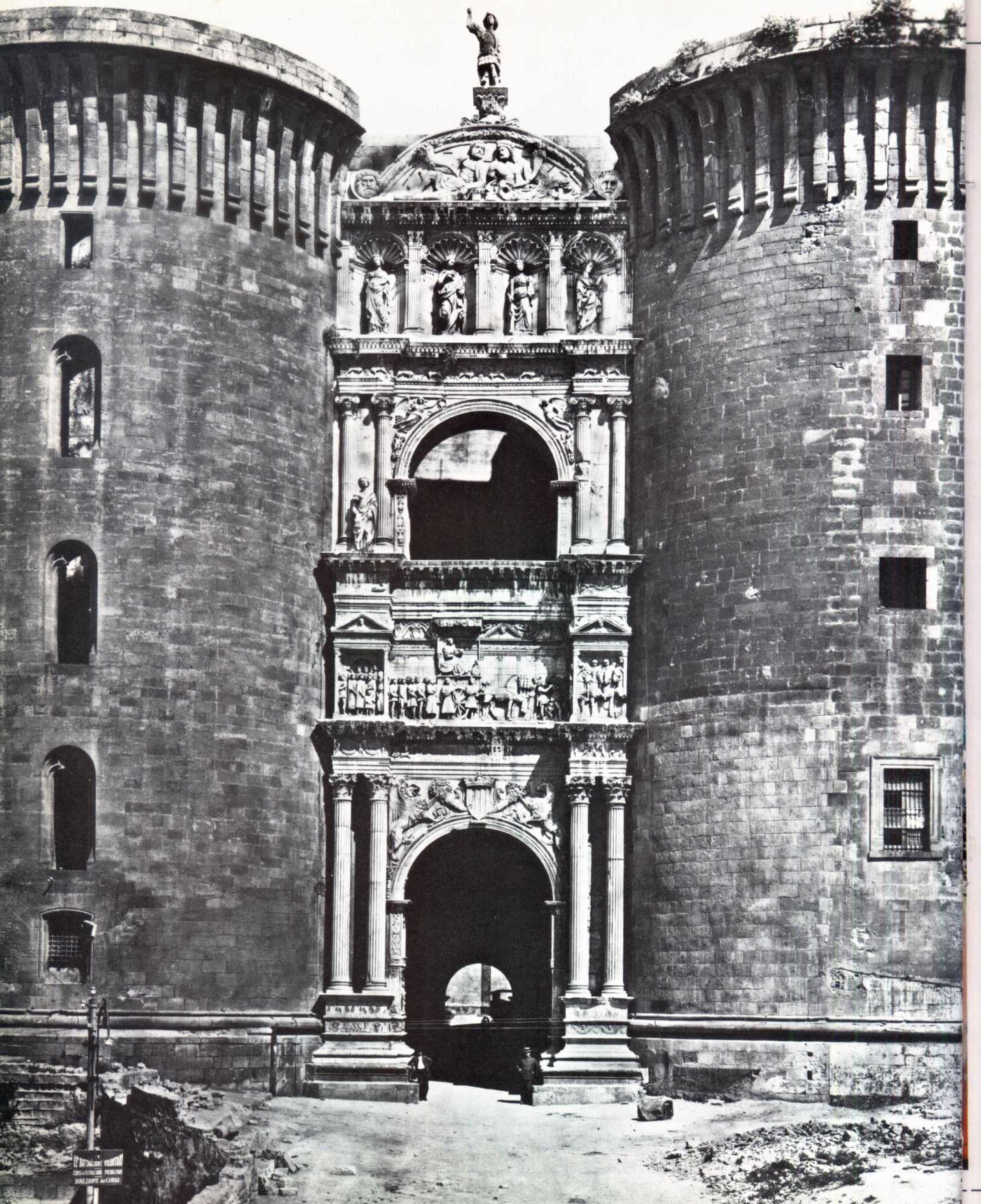
Mijail Larionoff: *Mujer caminando por el bulevar;* óleo sobre tela; 116 × 86 cm.; 1912. Colección privada.

Latham, John 1921-

El artista británico John Latham nació en Mozambique, África, a orillas del río Zambeze. Estudió en la Chelsea School of Art (1946-50). Su ignominiosa *Destilación* (1967; Museum of Modern Art, Nueva York), una copia reducida y embotellada de *Arte y Cultura,* de Greenberg, provocó su expulsión de la St. Martin School of Art, Londres, donde enseñaba con dedicación parcial (1966-1967).
Latham ha sido un artista respetado de la vanguardia inglesa a partir de los últimos años de la década de 1950, cuando produjo sus primeras esculturas libro, consideradas por entonces parte del movimiento Assemblage; sin embargo, no puede decirse que haya sido siempre bien comprendido. Sus teorías estéticas están basadas en una interpretación del tiempo, del espacio y de los acontecimientos.

La Tour, Georges de 1593-1652

El artista francés Georges de La Tour era de origen respetable pero nada distinguido, ya que su padre era panadero en Vic-sur-Seille, en La Lorena. Aparece mencionado por primera vez como pintor en Vic, en su contrato de matrimonio de 1617. En 1620 se trasladó a la ciudad de su esposa, Lunéville, donde permaneció toda su vida. El primer



cuadro de La Tour que se conoce, y que tal vez haya sido realizado entre 1615-16, es una obra costumbrista, *El pago de las deudas* (Galería de Pintura de Lvov). Representa una escena interior, alumbrada por una vela solitaria, con figuras reunidas en torno a un libro de contabilidad mientras que un hombre cuenta dinero; su significado no está del todo claro. El interior iluminado por las velas anuncia gran parte de su obra posterior. *La adivinadora*, que se encuentra en el Metropolitan Museum de Nueva York, fue pintada en Lunéville, como puede colegirse de su firma, y con él podría estar asociado *La trampa con el as de «carreaux»* (Louvre, París). Tanto el tema —con su sexualidad encubierta y su ambivalencia moral— como la técnica de estas dos obras derivan directamente de Caravaggio, de donde deducimos que La Tour estaba familiarizado con la obra de este pintor, posiblemente por copias. Sin embargo, hay diferencias significativas entre ambos artistas. En La Tour se ha formalizado, ablandado y adquirido un aire de misterio el carácter terrenal y vigoroso de las obras de Caravaggio. Si La Tour se resiste a hacer un enunciado moral en estas descripciones detalladas de conspiración y engaño, es más explícito en una serie de figuras de santos, casi todas ellas de medio cuerpo, de algunas de las cuales sólo se conservan copias. En estos cuadros, el realismo minucioso de La Tour sirve para esbozar una moral. Sus santos son figuras campesinas barbadas, fuertes, retraídas en su concentración, pero ni distantes ni congeladas en algún otro mundo. El más importante de la serie es su *San Jerónimo* (1621-3; Musée de Peinture et de Sculpture, Grenoble). Aquí el anciano santo aparece casi desnudo, con sus brazos delgados, enjutos, en marcado contraste con el vientre fláccido y abultado, propio de una persona de su edad; de su mano pende la cuerda anudada, teñida de sangre, con la cual se castiga tendido en un suelo erizado de piedras y en el que hay una calavera. Frente a este retrato aparentemente desapasionado de los estragos de la vejez y la mortificación de la carne, aparece la absorta concentración del rostro mientras el santo dirige la mirada hacia la cruz que sostiene en su mano izquierda.

También en la técnica se advierten cambios. Los tonos luminosos y fluidos de *La adivinadora* han sido reemplazados por una técnica más seca, casi como si se tratase de modelado en arcilla, y esto se hace más evidente en las zonas de la carne del personaje. Es probable que esto se deba a un contacto directo del artista con la obra de Hendrick Terbrugghen, un imitador holandés de Caravaggio, que trabajaba en Utrecht. De la misma época que la serie de los santos hay numerosas escenas costumbristas, pintadas de una manera más suelta e inmediata que los cuadros anteriores.

En ellas predominan los mendigos y los músicos, y la culminación es *La reyerta de los mendigos* (c. 1627-30; J. Paul Getty Museum, Malibu), donde el grito inaudible de la mujer que observa desde la izquierda del cuadro da la clave para la respuesta del espectador.

Con *La cazadora de pulgas* (c. 1635; Musée Historique Lorrain, Nancy) La Tour vuelve al interior iluminado por velas, un truco que no abandonaría hasta el fin de su carrera. Se trata de una escena sorprendente, íntima, cuyo tema presenta cierto paralelismo con «Susannah». Pero aquí no hay el menor indicio de voyeurismo; la figura presenta un aspecto desmañado, absorta en lo que hace, más bien desvestida que desnuda.

Una serie de cuadros de Magdalena arrepentida, adjudicables a la década de 1630, muestra posibles pruebas de una segunda visita a los Países Bajos. En 1627, Terbrugghen había pintado su *Magdalena contemplando una calavera* (Schloss Weissenstein, Graf von Schöbornsche Kunstsammlungen, Pommersfelden) y hay un paralelismo muy marcado entre este cuadro y la *Magdalena* de La Tour. Se parecen, por ejemplo, en los interiores iluminados con velas, y en los accesorios: el espejo y la calavera. Ambos presentan un color nuevo, cobrizo, que podría ser consecuencia de un contacto con la obra de Honthorst.

Los interiores iluminados por velas, de una maestría y una intensidad religiosa cada vez mayores, ceden paso, en ocasiones, a escenas costumbristas, por ejemplo, *El muchacho soplando un carbón* (c. 1638-40; Musée des Beaux-Arts, Dijon). A pesar de la evidente intensidad religiosa de la obra, existen pruebas sustanciales de que por aquel entonces La Tour se había convertido en un hombre sumamente difícil, agresivo y engreído, muy dado a la autoalabanza. En 1639 se hace referencia a él en un documento como «Georges de La Tour Peintre Ordinaire du Roy», honor que probablemente coincidió con la entrega al rey Luis XIII, por parte de La Tour, de un cuadro de San Sebastián.

En los cuadros de la década de 1640, la técnica de La Tour se hace menos detallista. Aunque de una ostensible simplicidad, la composición y la iluminación están rígidamente controladas. Se eliminan los detalles superfluos y las formas se reducen a elementos casi geométricos.

En su *San Sebastián atendido por Santa Irene*, que pintó para la iglesia de Bois Anzeray en 1649 (Louvre, París), una variación del cuadro que regaló al rey, se ve bien definida esta reducción a los elementos esenciales de composición, iluminación, forma y gesto. El santo aparece atravesado por una sola flecha, y una gota de sangre basta para indicar su martirio. Por lo general se representa a San Sebastián atravesado por multitud de flechas, cubierto de sangre, pero vivo y radiante por efecto de la fe; en este caso se le ve inerte, aparentemente muerto; la violencia y el horror implícitos han sido reemplazados por una gran economía de movimiento en la cual figura expresa una única emoción: amor, compasión, llanto o plegaria.

La Tour murió en 1652, tras varios años de enfermedad. El mayor de los hijos que le sobrevivieron había acabado sus estudios de pintor en 1646, pero al parecer no hizo mucho por evitar que la obra, e incluso el nombre de su padre, se sumieran en el olvido. Gran parte de su obra quedó sin reconocer, sin identificar o incluso adjudicada a otros artistas. De muchas de sus composiciones hay dos o más versiones, algunas de ellas réplicas autógrafas; otras, copias. Pocas obras suyas están firmadas y son menos aún las que pueden fecharse con cierta seguridad. Aunque conocemos muchos detalles de la vida cotidiana de La Tour en Lunéville, no nos ha llegado evaluación alguna de su obra correspondiente a su época. El redescubrimiento de este pintor en 1915 y la recomposición

Francesco Laurana: El arco triunfal de Alfonso I, Castelnuovo, Nápoles; c. 1453.

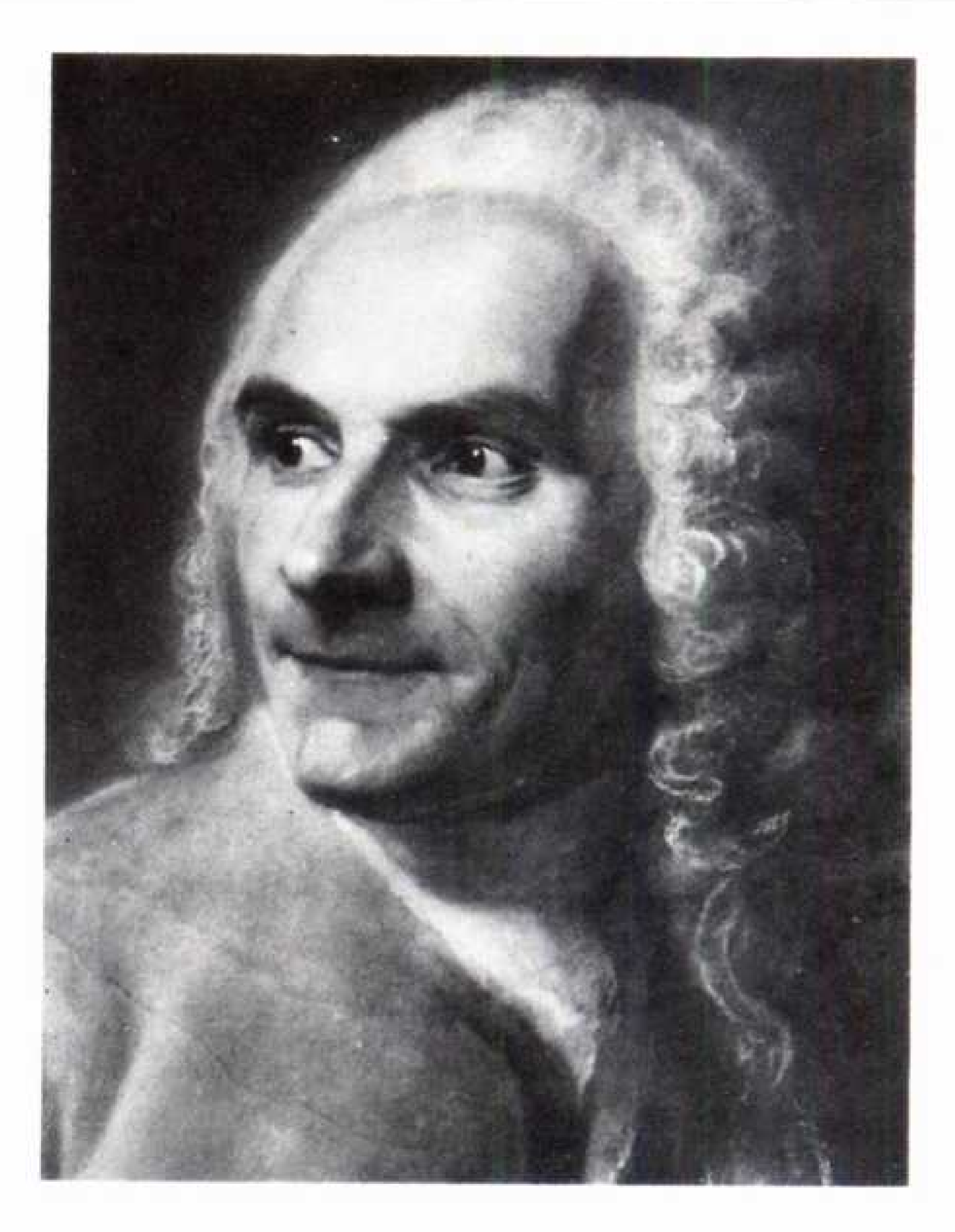
gradual de la totalidad de su obra han sido descritos como un triunfo de la historia del arte, pero sigue siendo un triunfo parcial. Todavía queda mucho que pertenece al terreno de las conjeturas.

La Tour, Maurice de 1704-88

El pastelista francés Maurice Quentin de La Tour nació en Saint-Quentin. Después de una visita a Londres se estableció en París. Su primera visita a la ciudad debió de hacerla en 1720-1, cuando se dio cuenta de que podía sacar provecho de la moda de retratos al pastel instaurada por Rosalba Carriera. Entró en la Académie en 1737 y expuso en el Salón de ese mismo año, logrando un éxito que habría de mantenerse. Se especializó en retratos del rostro solamente, y dio a sus modelos un tamaño mayor que el natural y una gran vivacidad, con brillo en la mirada y una expresión franca y directa. Su habilidad para lograr que todos pareciesen atractivos, si no por sus facciones, sí por su espíritu, y para captar el carácter del modelo con ese medio difícil, aunque sensible, hicieron su fortuna.

Laurana, Francesco c. 1430?-c. 1502

El escultor italiano Francesco Laurana nació en Vrana, Dalmacia. Aparece mencionado por primera vez en 1453 por su trabajo en el Arco Triunfal de Alfonso I, en Castelnuovo, Nápoles, en el cual se suele decir que talló el panel en altorrelieve que representa a Alfonso y su corte. En él se ve a numerosas figuras apiñadas bajo una logia de diseño clásico, con frisos de nereidas, sirenas y *putti* que sostienen una guirnalda por encima y por debajo, todo ello de inspiración clásica. Trabajó también en Sicilia (c. 1470) y en Provenza a partir de 1460, regresando después varias veces. Allí hizo medallas para René d'Anjou y realizó importantes trabajos en Avignon y Marsella (por ejemplo, la capilla de San Lázaro, catedral antigua, Marsella) demostrando un carácter peculiarmente gótico. Aparte de estas excursiones al extranjero, produjo varios bustos retrato femeninos tallados en mármol tersamente pulido y dotado de un naturalismo apacible y simple. Pueden verse famosos bustos hechos por él en el Kunsthistorisches Museum, Viena, el Bargello, en Florencia, el Louvre, en París, y los Staatliche Museen, Berlín.



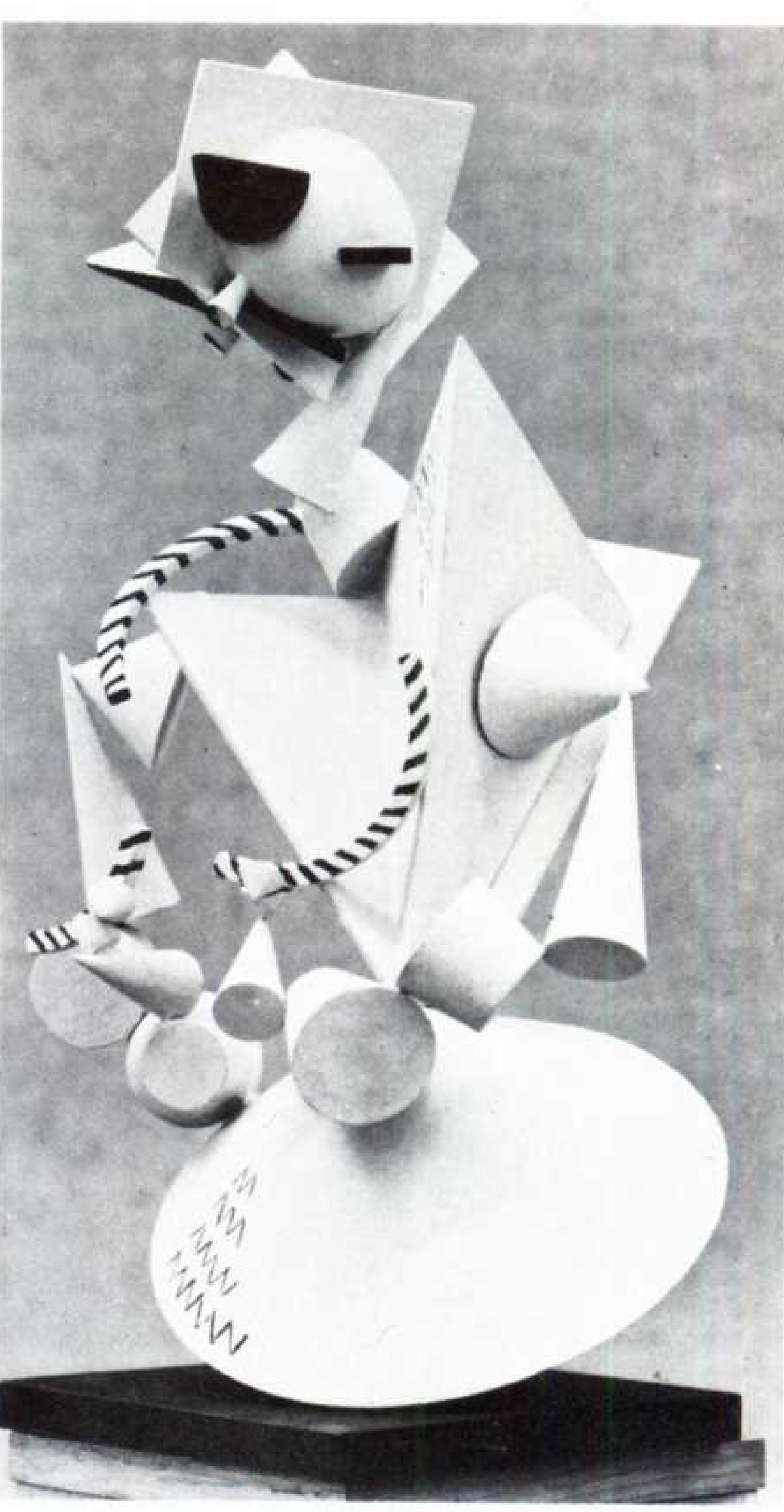
Maurice de La Tour: *Retrato de Jean Restout*; óleo sobre tela; 41 × 31 cm.; c. 1738; Musée A. Lécuyer, St.-Quentin.

Laurencin, Marie 1885-1956

Marie Laurencin fue una pintora y diseñadora teatral francesa. Fue fundamentalmente autodidacta, pero durante los años de 1908-12 fue la amante de Guillaume Apollinaire, lo cual le dio la oportunidad de frecuentar los círculos cubistas del grupo del Bateau-Lavoir, donde conoció a Picasso y a Braque. Sin embargo, jamás realizó un cuadro cubista, ya que su especialidad eran los cuadros de muchachas jóvenes, llenas de gracia, pintados en colores suaves y viviendo delicados idilios. Es evidente la influencia en su obra del arte rococó y de las miniaturas persas. Realizó diseños para Poiret y en las décadas de 1920 y 1930 abundaban las «chicas laurencinas». Sin duda respondió a la necesidad de una época. También diseñó el ballet de Poulenc *Les biches* para Diaghilev en 1924, e ilustró numerosos libros.

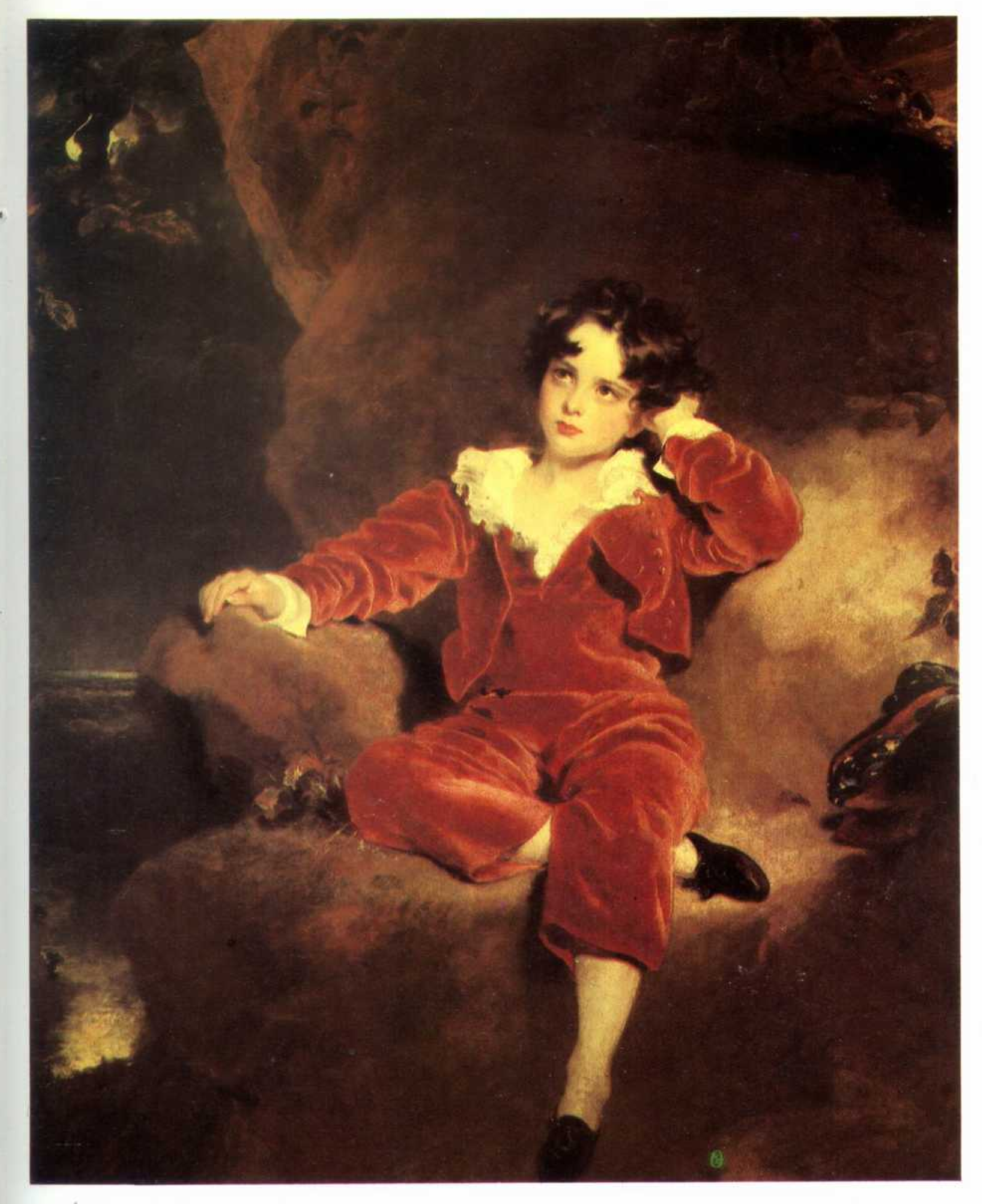
Laurens, Henri 1885-1954

El escultor francés Henri Laurens nació y murió en París. Inicialmente se forma como decorador. A partir de 1911 trabajó y expuso en los círculos cubistas y pronto se destacó como uno de los escultores cubistas de mayor inventiva, primero con simples piezas arquitectónicas de piedra, luego con una sucesión de construcciones policromas en las cuales empleó una gran variedad de materiales improvisados (por ejemplo, *Máscara*, 1918; Museum of Modern Art, Nueva York). Lo que estas obras tienen en común con los grandes bronces de su madurez (1920 en adelante) es una generosa sensación de vitalidad y de humor. «Aspiro a la sazón de la forma», dijo en 1951. Sus bronces, por regla general de mujeres desnudas, suelen tener un tema acuático y se caracterizan por una jugosa opulencia y sensualidad. Tienen una



Henri Laurens: *Payaso;* pintura sobre formas de madera; altura 64 cm.; 1915. Museo Moderno, Estocolmo.

superficie natural, semejante a la piel, y unen una lúdica intimidad a cierto sentido de lo monumental. La colección más amplia se encuentra en el Musée National d'Art Moderne, París. Laurens fue también un dibujante



Thomas Lawrence: *Charles William Lambton (El muchacho rojo);* óleo sobre tela; 137 × 112 cm.; expuesto por primera vez en 1825. Colección privada.

fluido y trabajó mucho como diseñador teatral (para Diaghilev durante la década de 1920) y como ilustrador.

Lawrence, Thomas 1769-1830

El retratista inglés sir Thomas Lawrence nació en Bristol. Su padre, un tabernero arruinado, no vaciló en explotar la precoz facilidad natural del muchacho, especialmente en Bath, donde siendo aún un adolescente ganó la mayor parte de los ingresos familiares haciendo retratos a lápiz y a pastel.
En 1786 se trasladó a Londres e ingresó en las Royal Academy Schools, y al año siguiente envió siete óleos a la exposición de la Academia. Le esperaban abundantes reconocimientos oficiales: sucedió a Reynolds como *Painter-in-Ordinary* del rey en 1792, y ya en 1791 fue elegido miembro correspondiente de la Royal Academy, llegando a miembro de pleno derecho en 1794 y a presidente en 1820.
En el año 1790 expuso su *Reina Carlota* (National Gallery, Londres). Este cuadro relumbrante confirmó a Lawrence como artista de moda, pero también lo llevó a la desastrosa tentación de aceptar más encargos de los que podía atender. Por lo tanto, el principio de su carrera fue algo así como un anticlímax, empeorado tal vez por los problemas financieros y emocionales. Sus obras fueron criticadas por un exceso de énfasis y por su carácter teatral. Siguiendo las ideas de los *Discourses* de Reynolds, creía que las aspiraciones de un pintor no deben limitarse a la retratística, sino que deben penetrar en el reino de la pintura temática. Pero su cuadro temático más ambicioso, su envarado *Satán convocando a sus legiones* (1797; Royal Academy of Arts, Londres), carece del vigor romántico de obras tales como *Kemble en el papel de Hamlet* (1801; Tate Gallery, Londres), que hace de puente entre los dos géneros. La última de estas obras ejemplifica también la fascinación que el teatro ejercía sobre Lawrence.
Su fama en decadencia recibió un nuevo impulso con la gran muestra que hizo en la exposición de la Royal Academy de 1807, en la cual destacaba *Sir Francis Baring y sus* compañeros (colección de Lord Northbrook, Winchester, Hampshire).
La vestimenta ceremonial o militar se prestaba muy bien a la brillantez de tratamiento de Lawrence: *El tercer marqués de Londonderry* (1813; colección del marqués de Londonderry, Cleveland) nos mueve a la comparación con obras de Gros y de Géricault.
En 1815 le hicieron caballero antes de confiarle un importante encargo real, que consistía en conmemorar en retratos a los soberanos, soldados y hombres de Estado relacionados con el derrocamiento de Napoleón: la serie de la Cámara de Waterloo, en el castillo de Windsor. Entre 1818 y 1820 trabajó en el extranjero en diversos retratos —ganándose por ello una fama internacional— dejando los últimos toques para cuando regresara a su país. Algunos de los retratos quedaron sin terminar a la muerte del artista, cuando finalmente fueron entregados a Jorge IV. Su *Pío VII*, que trata de la restauración al Vaticano de esculturas antiguas saqueadas por los franceses, es el más vital de toda la serie. Al parecer, Lawrence se sintió especialmente atraído por el Papa, que tenía setenta y siete años y cuyas facciones, según él, estaban «animadas por la benevolencia y por una especie de blanda energía».
El estilo aparentemente precipitado de Lawrence no es más que un disfraz de un minucioso método de trabajo. Siempre dibujaba los rasgos antes de pintar. Sin embargo, su obra representa unos desniveles muy claros en cuanto a calidad, debido en parte al empleo de ayudantes en la realización de los mismos. Esto, unido a la barata vulgarización de su estilo, que cobró gran



Charles Le Brun: *Eberhard Jacob y su familia;* óleo sobre tela; 275 × 325 cm.; c. 1650. Anteriormente en el Museo del Kaiser Friedrich, Berlín.

popularidad en las décadas de 1830 y 1840, ha dado lugar a injustas difamaciones de su arte.

Le Brun, Charles 1619-90

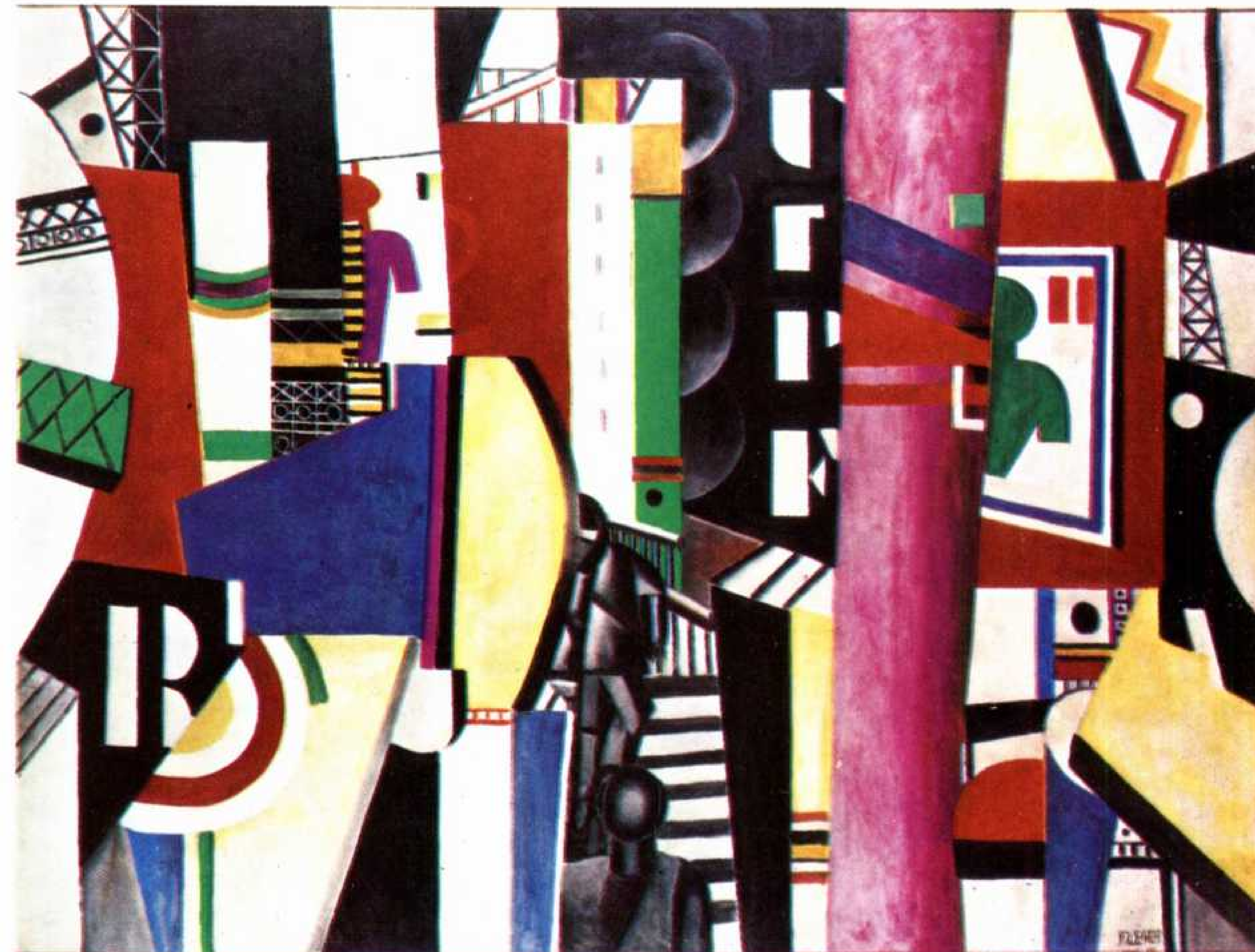
El artista francés Charles Le Brun fue el pintor más destacado durante casi todo el reinado de Luis XIV. El estilo que creó pretendía glorificar el valor de este monarca, tendencia muy imitada por los pintores de corte de otros gobernantes y príncipes europeos con iguales ambiciones absolutistas.

La Brun, que había nacido en París, se inició en el arte de la mano de su padre, Nicolas, un escultor de segundo orden, y completó su formación con François Perrier y Simon Vouet. En 1643, su mecenas, el canciller Séguier, le envió a Roma, donde estudió las obras de la antigüedad y de los maestros modernos y extrajo, sobre todo, grandes enseñanzas del ejemplo y los consejos de Nicolas Poussin.

Al regresar a París en 1646 le hicieron numerosos encargos de retablos, diseños para grabados y decoración de techos. Entre estos últimos figuran los que pintó para los Hôtels de Nouveau (1650-1) y de la Rivière (1652-3) —ambos se encuentran actualmente en el Musée Carnavalet— para el Hôtel Lambert y para una sala del Louvre. Entre 1658 y 1661 trabajó para Nicolas Foucquet en su Château de Vaux-le-Vicomte, no sólo en la decoración de las salas, sino también haciendo diseños para las esculturas del parque, para los muebles y para los tapices.

A la caída de Foucquet entró al servicio del rey y supervisó la decoración de Versalles. Seleccionó a los demás pintores y se encargó de orientarlos en algunos casos, y él mismo pintó la Escalier des Ambassadeurs (1674-8) y la Galerie des Glaces, junto con los salones que se encuentran a uno y otro extremos de la misma (1678-87). Además, dibujó modelos para escultura y dirigió la fábrica de Gobelins que produjo tanto muebles como tapices.

En su trabajo contó con el apoyo de Colbert, que era *Surintendant des Bâtiments* y que también colaboró a la buena marcha de la Académie Royale de Peinture et de Sculpture que Le Brun había fundado en 1648, llegando a canciller vitalicio de la misma en 1663. Le Brun aprovechó este foro para difundir su ideal de pintura narrativa, que consistía en describir la historia mediante un empleo sumamente estudiado de la expresión facial y de los gestos apoyado por el color. Su conferencia sobre la expresión de las pasiones fue la que tuvo mayor resonancia. Su método, tan importante para la evolución del arte académico

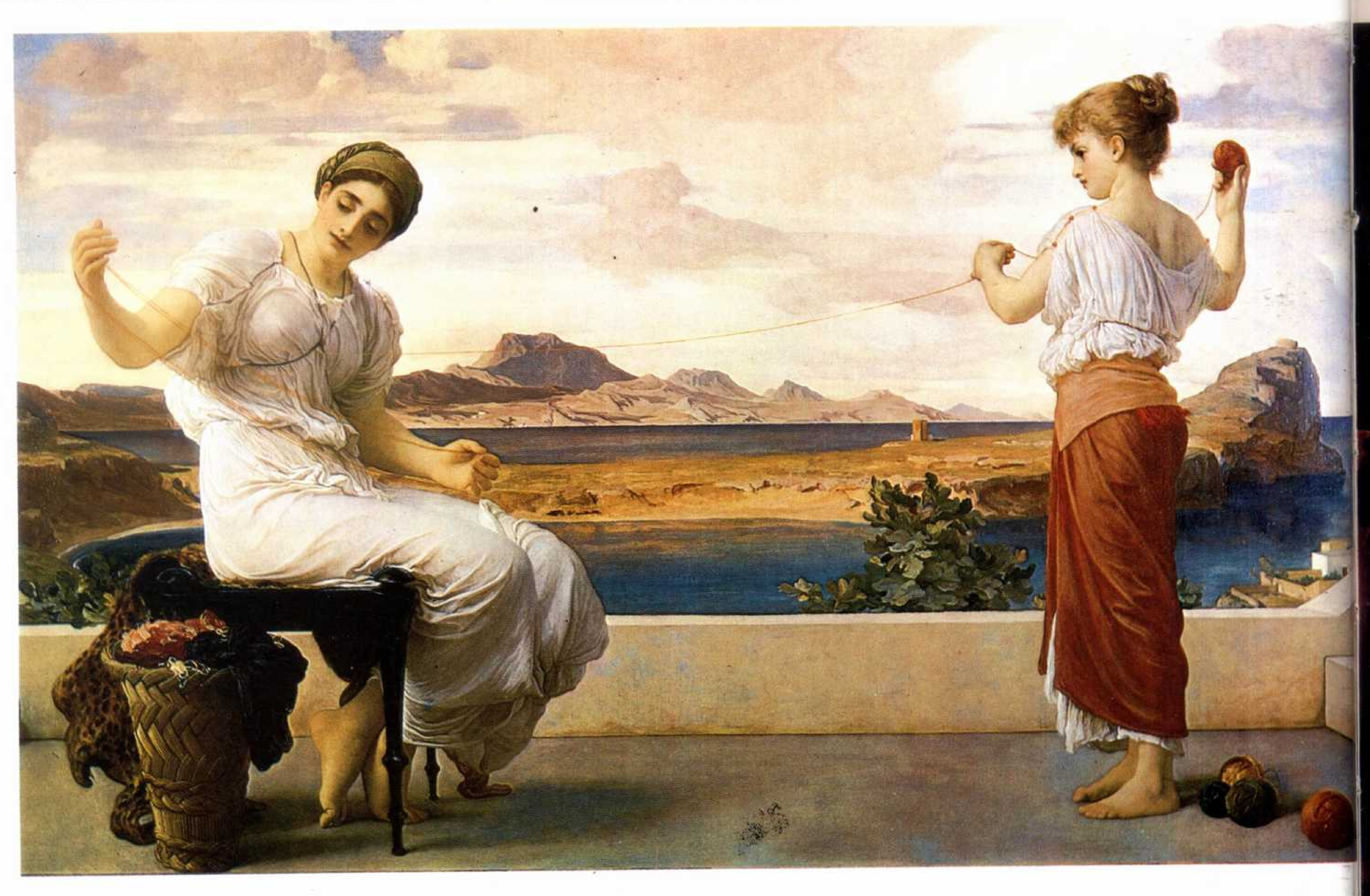


Fernand Léger: *La ciudad;* óleo sobre tela; 231 × 297 cm.; 1919. Philadelphia Museum of Art.

en otros países y en los siglos sucesivos, puede apreciarse cabalmente en su cuadro titulado *Alejandro en la tienda de Darío* (1660-1; Versalles).
Tras la muerte de Colbert, acaecida en 1683, el poder de Le Brun se debilitó, y su situación empeoró por la decadente economía de la corte. Dedicó sus últimos años a la producción de cuadros más pequeños, de tema bíblico, en una vuelta a un estilo que tenía mucho de Poussin. La acusación lanzada tantas veces contra Le Brun de haber ejercido una dictadura artística en su época es, sin duda, una exageración, e implica un desconocimiento de su tolerancia hacia la variedad de estilos empleada por sus seguidores. Sin embargo, su influencia fue importante y afectó de una manera muy marcada a los talentos de segundo orden, mientras que la autoridad que le confería su posición dentro de la corte garantizó una unidad básica al arte de la corte francesa durante ese período.

Léger, Fernand 1881-1955

El pintor francés Fernand Léger nació en el seno de una familia campesina en Argentan, Normandía. Estudió arquitectura inicialmente en Caen en 1897 y más tarde fue a París, donde trabajó como dibujante de planos entre 1900 y 1902. Después de hacer el servicio militar, estudió pintura en los estudios de Gêrome y Ferrier y en la École des Arts Decoratifs en 1903, sin haber conseguido ingresar en la École des Beaux-Arts.
Al igual que muchos pintores parisinos, se quedó profundamente impresionado por la retrospectiva de Cézanne realizada en 1906. Su primera obra importante, *La costurera* (1909; colección Kahnweiler, París), demuestra de qué manera influyó Cézanne en su relieve atrevidamente facetado, si bien sus tonalidades grises podrían indicar una relación con el aduanero Rousseau.
Tras observar desde la ventana de su estudio las columnas de humo que animaban la vista de los tejados, pintó *Humo sobre los tejados* (1910; R. Weil Collection, St. Louis), donde grandes zonas de grises pálidos delimitados por tensas curvas se mezclan con zonas más oscuras de pequeñas formas angulares en las que se identifica a los tejados. En su gran tela *Desnudos en un bosque* (1909-11; Kröller-Müller Museum, Otterlo), Léger amplió el campo de sus exploraciones incluyendo las nuevas formas cubistas, aunque su cubismo difiere en muchos aspectos importantes del de Picasso y Braque. Este cuadro produjo cierta conmoción en el primer Salón «cubista» de los Independientes, debido tal vez a que, frente al carácter plano de la mayor parte de la pintura cubista del momento, está compuesto casi en su totalidad por formas cilíndricas en agresivos relieves. También mantiene la integridad espacial de una escena observada desde un solo punto, a diferencia de los puntos de vista múltiples y de los ambiguos espacios sin profundidad de las obras de Picasso y de Braque. Léger se limitó a geometrizar las figuras, con lo cual el cuadro sigue siendo más una escena que un objeto por derecho propio.
Léger emplea este anclaje en la realidad como una cualidad dinámica. Empieza a usar la configuración abstracta del humo, observada por primera vez en *Humo sobre los tejados* y retomada más tarde en *Los fumadores* (1911; Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York) y en *La boda* (1911; Musée National d'Art Moderne, París), como contraste frente a las zonas detalladas que contienen referencias a la realidad en forma de rostros, manos y tejados. En *La mujer de azul* (1912; Offentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum, Basilea), las grandes formas abstractas aparecen distribuidas de una manera regular sobre la superficie, con sus bordes tan marcados como si se tratase de recortes de papel (*papiers collés*) como los de Picasso y Braque, quedando reducidos los fragmentos de la realidad a simples pistas sobre la identidad del tema.
En 1913, año en que Kahnweiler le ofreció un contrato y compró las existencias de su estudio, Léger siguió la lógica de esta evolución produciendo un grupo de obras completamente abstractas. Estas obras, llamadas *Constrastes de formas*, quizá estableciendo un paralelo consciente con las ideas de Delaunay sobre los contrastes de color, conservan el acusado carácter tridimensional de sus cuadros anteriores. Mediante reflejos y formas esquematizadas en crudos colores primarios y en blanco, se sugieren cilindros y conos de tamaño aproximadamente igual que se clavan en la tela. Los contornos negros, burdos, muchas veces incompletos, crean una sensación de desasosiego debido a su repetición y a su orientación en diagonal.
Este período no duró mucho, sin embargo, tal vez porque Léger tuvo la sensación de que el contraste entre la realidad y la abstracción era demasiado dinámico para dejarlo de lado. *La escalera* (1914; Offentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum, Basilea) significa una vuelta a la representación de la figura y de su entorno, pero está basado en las formas de las anteriores obras abstractas.
La experiencia militar por la que pasó Léger entre 1914 y 1917 le abrió los ojos a las posibilidades visuales de las máquinas como elementos representativos de la modernidad. Su estilo anterior ya era una predisposición a evolucionar en esta línea, y a partir de entonces empleó sus formas cilíndricas y geométricas para dar idea de un mundo mecanizado. A diferencia de los futuristas, no idealizó ni rindió culto a las máquinas.
Lo que pretendía era reconciliar sus formas duras, metálicas, regulares con las formas orgánicas de la vida para construir una visión humanista. *La ciudad* (1919; Philadelphia Museum of Art) se inscribe dentro de la preocupación general por la vida urbana compartida por Delaunay, Mondrian y los futuristas, pero difiere de la obras de estos artistas por su pragmatismo y también por su imagen de los trabajadores que participaron en la construcción de la ciudad.
Lo mismo que en sus cuadros anteriores a la guerra, Léger despliega grandes formas abstractas contraponiéndolas a zonas sumamente detalladas, pero ahora esos detalles son evocadores de engranajes y de grúas, aunque sin representarlos realmente, mientras que las formas abstractas tienden hacia lo geométrico. Muchas veces el contraste se hace más mordaz por el uso de un paisaje invadido por las formas de edificios fabricados por el hombre.
Léger estuvo muy abierto a los cambios estilísticos que tuvieron lugar durante las décadas de 1920 y 1930. Algunos de sus cuadros de esos años recuerdan las obras más relajadas de Kandinsky, la disciplina vertical y horizontal del movimiento *de Stijl*, y las yuxtaposiciones de objetos disparatados propios del surrealismo. Sin embargo, sus obras más características de este período son estudios de figuras, desde *El mecánico* (1920; Galería Louis Carré, París) hasta *Los bellos ciclistas* (1943-8;



Frederic Leighton: *Devanando la madeja;* óleo sobre tela; 100 × 161 cm.; expuesta por primera vez en 1878. Art Gallery of New South Wales, Sydney.

Musée Fernand Léger, Biot), en el cual los rostros contemporáneos monumentales, tranquilos e inexpresivos se alzan atrevidamente ante el espectador.
Léger trabajó con gran multiplicidad de medios. Ilustró libros, diseñó decorados y vestuarios para ballets (entre ellos *La creación del mundo* en 1922) y colaboró en varias películas antes de que en 1924 trabajara con Man Ray, Dudley Murphy y G. Antheil en *El Ballet mecánico*. En 1925 expuso sus primeros murales en la Exposición de Arte Decorativo de París, y después diseñó su primer mosaico destinado a decorar la fachada de la iglesia de Assy (1946-9), y también varios vitrales. Visitó en tres ocasiones los Estados Unidos: en 1931, 1935 y 1938, antes de refugiarse allí entre 1940 y 1945 y entrar como profesor en Yale.
Su vinculación con el pueblo, que mantuvo a lo largo de toda su vida, queda demostrada por su aceptación de grandes encargos públicos, por su asistencia al Congreso de la Paz de Wroclaw de 1948 y el Congreso Sokols celebrado en Praga en 1955, pero sobre todo por los hombres y mujeres corrientes que son los héroes de su arte.

Leighton, Frederic 1830-96

Frederic, primer baron de Leighton, fue el pintor inglés más apreciado de las postrimerías del siglo XIX. Nació en Scarborough, Yorkshire, y pasó casi toda su juventud en el extranjero, especialmente en Frankfurt, donde estudió bajo la dirección del nazareno Eduard Jakob von Steinle en el Städel Institute, y en Roma, donde hizo su primera obra importante titulada *La célebre Madonna de Cimabue llevada en procesión por las calles de Florencia* (1855; colección de la reina Isabel II).
Se trasladó a París, donde vivió entre 1855 y 1860, y adquirió allí un aguzado sentido del color basado en la práctica francesa de la época y en los maestros el siglo XVII italiano. Mostró preferencia por los temas clásicos, en principio emocionalmente tensos y *mouvementé* (como en *Orfeo y Eurídice*, 1864; Leighton House Gallery and Museum, Londres), pero posteriormente más desapasionados.
En Londres, a partir de 1860, Leighton consiguió muy pronto una posición prominente: fue miembro de la Real Academia en 1868, presidente de la misma en 1878, y en 1896 se convirtió en el único pintor inglés nombrado Par del Reino.
Es cierto que expuso muchos estudios aparentemente ligeros de belleza y encanto femenino (por ejemplo, *Tejiendo la guirnalda*, 1873; Sudley Art Gallery and Museum, Liverpool), pero sus obras serias, con temas extraídos de la Biblia o de la mitología clásica, estaban basados en extensos estudios de la forma, la composición y el color (por ejemplo, *El regreso de Perséfone*, 1891; City Art Gallery, Leeds). Sus obras maestras fueron de grandes proporciones. Por lo general, consistían en disposiciones a modo de friso de grupos de figuras en un marco arquitectónico o paisajístico y eran la personificación de una orquestación compleja de los elementos básicos de la pintura (por ejemplo, *La Dafneforia*, 1876; Lady Lever Art Gallery, Port Sunlight).



Lely, Sir Peter 1618-80

Sir Peter Lely fue el pintor más destacado de Inglaterra durante la época de la República y de la Restauración. Su nombre verdadero era Pieter van der Faes y nació en la ciudad de Soest, Westfalia. Adoptó el nombre de Lely, un mote familiar, cuando se convirtió en discípulo de Frans Pietersz. de Grebber en Haarlem, en 1637. Aproximadamente en 1641 se trasladó a Londres, donde permaneció durante casi toda su vida. Al principio fue pintor histórico y de paisajes a la manera holandesa-italianizante de Cornelis van Poelenburgh, pero, al no verse demasiado alentado en esta línea, se volvió hacia la retratística. Tomó como modelo de sus primeros retratos el estilo de Van Dyck, aunque su vigoroso manejo de la pintura, su fuerte colorido local y la rica caracterización de los paisajes que servían de ambientación tenían un sello personal muy marcado. En 1661 fue nombrado pintor principal de Carlos II, y en 1668 le dieron el título de *lord*. Las más conocidas de sus pinturas de la última época, las series de los *Flagmen* (National Maritime Museum, Greenwich) y de las *Windsor Beauties* (Hampton Court Palace, Londres), evocan a la perfección la jactancia y la voluptuosidad de la segunda corte carolina.

Sir Peter Lely: *Dos damas de la familia Lake;* óleo sobre tela; 127 × 180 cm.; c. 1660. Tate Gallery, Londres.

Lemoyne, François 1688-1737

El artista decorativo francés François Lemoyne fue durante un breve período maestro de François Boucher. Fue admitido en la Académie Royale en 1718, y en 1736 lo nombraron primer pintor del rey. Trabajó en Versalles y decoró en 1736 el Salon de la Paix, cuyo techo ha sido muy elogiado y representa *La apoteosis de Hércules*. Continuó la tradición de la pintura histórica del siglo XVII, adoptada también por su predecesor, Charles Lebrun. El clasicismo y el amor a la alegoría gozaban todavía de la predilección de la Académie, frente al enfoque más alegre e intimista de Watteau. Lemoyne experimentó la influencia de Veronese y de Rubens. Acabó suicidándose, probablemente por exceso de trabajo.

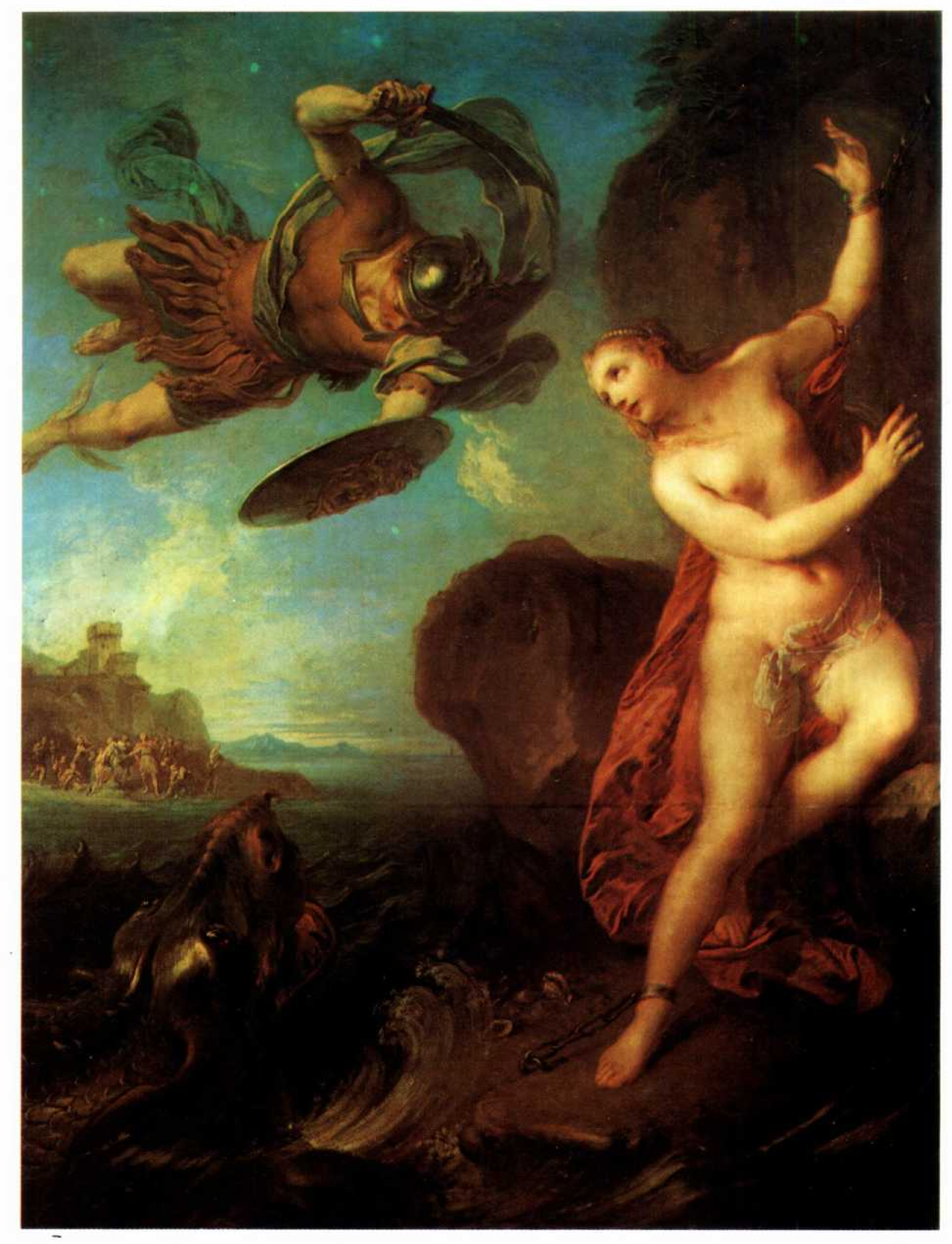
Lemoyne, Jean-Baptiste 1704-78

El escultor francés Jean-Baptiste Lemoyne era hijo de Jean-Louis Lemoyne, también escultor. Nació en París y fue el miembro más destacado de una familia dedicada toda al mismo arte. En 1725 Lemoyne ganó el Prix de Rome, pero, a instancias de su padre, jamás hizo el viaje a Italia. Puede que éste sea el motivo de que su arte no se viera contaminado de clasicismo y de que fuera el gran representante del rococó en la escultura francesa

de su época. Lemoyne fue el escultor favorito de Luis XV. Produjo algunas piezas escultóricas monumentales, realmente extraordinarias, pero gran parte de ellas fueron mutiladas o destruidas durante la Revolución. Se le recuerda, sobre todo, por sus bustos retratos de extraordinario poder expresivo.

Lenain, Familia siglos XVI y XVII

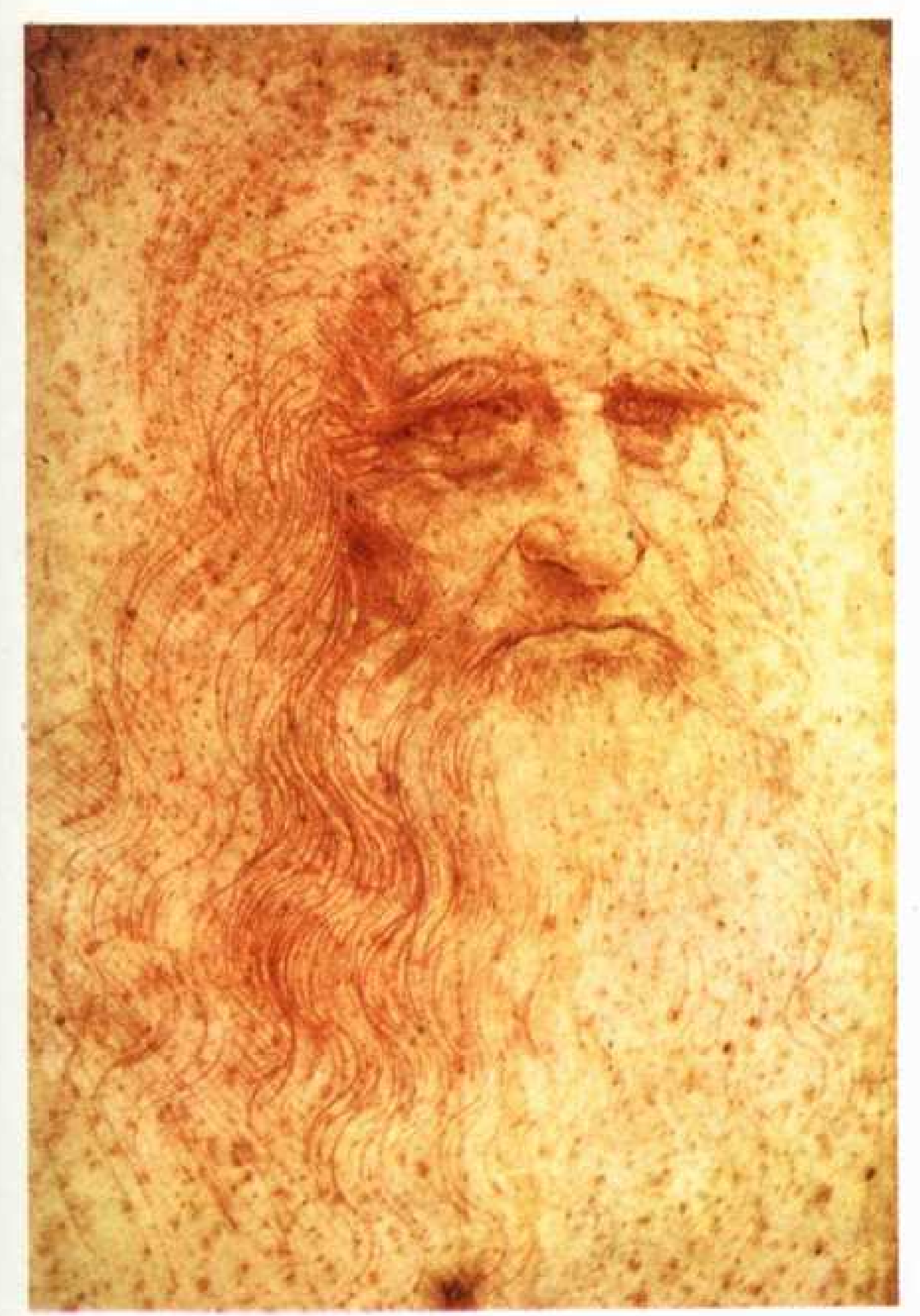
Los pintores franceses de la familia Lenain fueron Antoine (c. 1588-1648), Louis (c. 1593-1648) y Mathieu (c. 1607-77). Los tres nacieron en Laon, en el nordeste de Francia, cerca de lo que era entonces la frontera con Flandes. Los tres murieron en París. Su obra fue redescubierta a mediados del siglo XIX por Champfleury y ha dado lugar a interminables especulaciones. La formación del estilo de estos artistas, al igual que la personalidad de cada uno de ellos, es un misterio. Su temática —asuntos campesinos y escenas religiosas de carácter realista— se ajusta muchas veces al tipo holandés.
Campesinos cenando (c. 1642-5; Louvre, París) ilustra tanto los puntos fuertes como los débiles de su estilo. Hay una exactitud infalible en la observación de cada figura, pero se advierte cierta torpeza en la composición. El artista no siempre está seguro de dónde debe colocar las figuras, e igual inseguridad muestra respecto a las relaciones que deben guardar unas con otras. Este cuadro podría describirse casi como «las siete edades del hombre», ya que cada figura corresponde con claridad a una edad diferente.
En la *Charrette* (1941; Louvre, París), las figuras están integradas con cierto cuidado en el paisaje. Éste es un aspecto de su arte que ha sido desatendido por muchos críticos. El paisaje francés se juzga, inevitablemente, en función de Claude y de Poussin, y la contribución de los hermanos Lenain se suele pasar por alto. El *Grupo de campesinos* (Victoria and Albert Museum, Londres) presenta figuras sentadas y de pie, con una perfecta naturalidad, en un paisaje llano (¿acaso el nordeste francés?) con una línea de colinas bajas en la lejanía. Este paisaje corresponde a la tradición —o en realidad marca su comienzo en Francia— de la observación del paisaje sin la intervención de teoría ni artificio alguno. Este método llega aún más lejos en los *Campesinos en un paisaje* (Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut), donde el cuadro es prácticamente un paisaje por derecho propio; está pintado de una manera directa que hace que el trabajo de muchos paisajistas holandeses parezca compuesto.
En sus cuadros religiosos y mitológicos, los artistas emplearon temas barrocos convencionales, pero interpretándolos de una manera original. *Venus en la forja de Vulcano* (Musée des Beaux-Arts, Reims) es una extraña mezcla de pesado realismo campesino con una Venus no demasiado feliz en una *pose* semiformal. En *La forja* (Louvre, París) se ha eliminado el elemento mitológico, y las pinceladas rápidas, así como la visión directa, hacen inconcebible que esta obra sea fruto de una colaboración.
Los cuadros religiosos son igualmente variados. *La Natividad* (National Gallery, Londres) tiene una dulzura sentimental que va muy bien al tema. Al parecer, los artistas no se encontraban demasiado a sus anchas con un tema que estuviese fuera de su campo de observación. Esto se hace evidente, en especial, en *El nacimiento de la Virgen* (Nôtre Dame, París), donde Santa Ana, que aparece en su lecho en el fondo, da la impresión de haber sido perfectamente observada del natural, mientras que la mayor parte de lo que resta del cuadro está compuesto de una manera barroca convencional.



François Lemoyne: *Perseo y Andrómeda;* óleo sobre tela; 184 × 151 cm.; 1723. Wallace Collection, Londres.



Louis Lenain: *La familia de la lechera;* óleo sobre tela; 51 × 69 cm.; c. 1641. Museo del Ermitage, Leningrado.



Leonardo da Vinci: *Autorretrato;* tiza roja; 33 × 21 cm.; 1512. Biblioteca Real, Turín.

Leocares siglo IV a. de C.

Es probable que el escultor griego de fines del período clásico Leocares fuese natural de Atenas. Colaboró con Escopas y Bryaxis en el Mausoleo, y con Lisipo en el grupo de bronce que representa a *Alejandro cazando leones*, en Delfos. También hizo retratos en bronce del orador Isócrates y de la familia de Filipo de Macedonia en marfil y oro. Su grupo de bronce *Ganimedes elevado a los cielos por el águila de Zeus* es, con toda probabilidad, el que aparece representado en una copia en el Museo Vaticano, Roma, y su *Apolo* de Atenas podría ser el ágil *Apolo de Belvedere* (Museo Vaticano, Roma) que ha fascinado a los artistas europeos desde el Renacimiento. El estilo de Leocares combina la grandiosidad ática con las proporciones alargadas, los miembros que se mueven en el espacio y las posturas inquietas con que experimentó Lisipo.

Leonardo da Vinci 1452-1519

Leonardo da Vinci fue pintor, escultor, arquitecto, ingeniero e investigador de la naturaleza. Según su descripción, la pintura es «el único imitador de todas la obras visibles de la naturaleza» y «una invención sutil de la que se valen la filosofía y la especulación lúcida para considerar la naturaleza de todas las formas». Esta elevada aspiración estaba en la base de su idea de que el pintor era superior a cuantos practicaban otras disciplinas, en especial superior a los poetas, tan respetados en los círculos que él frecuentaba.
Los primeros treinta años de su vida transcurrieron, casi totalmente, en las inmediaciones de Vinci, la pequeña ciudad toscana cerca de la cual había nacido como hijo ilegítimo de un notario, y también en Florencia, bajo la protección del escultor Andrea del Verrocchio.
Leonardo siguió viviendo con su maestro durante cuatro años después de su matriculación, en 1472, como pintor independiente, lo cual permite suponer que aquel versátil estudio representaba para él un medio propicio.
Su primera obra fechada es un dibujo a pluma del *Valle del Arno* (1473; Uffizi, Florencia) en el que se advierte una captación sensible de la atmósfera y una vitalidad palpitante. Estas cualidades permiten atribuir a su mano, con base bastante sólida, los sugerentes encantos del paisaje distante que aparece en el *Bautismo* de Verrocchio (Uffizi, Florencia), además del ángel que se ve en primer plano y que ya le era atribuido en algunas crónicas. La agitada vida interior de este ángel, las vibrantes hebras de su cabellera y los pliegues ingenuamente llamativos del ropaje presentan un contraste inquietante frente al modelado más ortodoxo y a la piedad convencional de las figuras de Verrocchio.
El más antiguo de cuantos cuadros suyos se conservan, la *Anunciación*, contiene elementos espléndidos, pero la organización general es torpe, a pesar de su perspectiva ostentosamente correcta. La misma combinación de vivacidad de detalles con presentación envarada caracteriza su retrato de *Ginevra de' Benci* (c. 1474; National Gallery of Art, Washington, D. C.).
En sus dibujos es donde primero se aprecia una mayor fluidez en la composición (por ejemplo, *Madonna, Niño y gato*, c. 1480; British Museum, Londres). Leonardo creó una técnica muy original de trazos enérgicos y apasionados que, al tiempo que permite adivinar un nuevo orden, capta el movimiento complejo de una manera espontánea.



Leonardo da Vinci: *Virgen y Niño (Madonna Benois);* madera trasladada a lienzo; 50 × 31 cm.; c. 1478-80. Museo del Ermitage, Leningrado.

Su *Madonna con jarron de flores* (c. 1476; Alte Pinakothek, Munich) y la *Madonna de Benois* (c. 1480; Museo del Ermitage, Leningrado) constituyen resultados cada vez más vivaces de sus métodos de dibujo en evolución. Su fama creciente se ve reflejada en los encargos que recibió entre 1478 y 1481 para la ejecución de retablos en el Palazzo Vecchio (la sede del gobierno florentino) y en San Donato a Scopeto. Es probable que el primero no pasara de la etapa de diseño, y que el segundo quedara inconcluso y sea la magnífica pintura que se encuentra por debajo de *La adoración de los Reyes* (Uffizi, Florencia). En ella Leonardo transformó la apariencia de cabalgata de las adoraciones florentinas en una escena tumultuosa de perturbadora energía, en la cual las asombradas figuras gesticulan ampulosamente en torno a la apacible Virgen, mientras que, en el fondo, los animales despojados de su montura se solazan entre unas ruinas arquitectónicas. Según su interpretación, la sustitución del mundo antiguo por el nuevo no habría de ser un proceso de benigna inexorabilidad.

Su traslado a la corte de los Sforza en Milán se produjo alrededor de 1482. El borrador de su carta de presentación al duque Ludovico señala que tenía intención de establecerse como ingeniero especializado en cuestiones militares. Su actividad en la corte abarcó tareas propias de un arquitecto, de un ingeniero, de un inventor, de un diseñador teatral de espectáculos cortesanos, de escultor, músico, científico, teórico del arte, erudito y pintor, pero son pocas las muestras que han quedado de tan extraordinaria industriosidad. Su deteriorada Sala delle Asse (1498; Castello Sforzesco, Milán) da cierta idea de la elegante creatividad que puso en juego para cumplir todos sus deberes de corte. Desde las raíces hundidas en la roca que se encuentran en la base de la pared, los troncos de los árboles pintados ascienden a ambos lados hacia la bóveda del techo, donde frondosas ramas se entrelazan con una cuerda dorada para formar un dosel de increíble complejidad.

Frente a la ingeniosa petulancia que representa la transformación de una sala en boscosa enramada, encontramos la elevada austeridad espiritual de *La Última Cena* (c. 1497; Santa Maria delle Grazie, Milán), que es de la misma época. Allí se mezclan profundamente el tema del terrible anuncio hecho por Cristo de la inminente traición y el de la institución de la Eucaristía. Dentro de un espacio artificial y ambiguo, ampliado por la pared final del refectorio, las figuras aparecen dispuestas en torno a la mesa con una habilidad que oculta su acumulación. El dominio inigualado de la expresión y del gesto transmiten a la perfeccción el significado del tema. Judas aparece diferenciado por medios psicológicos, ya que el discípulo culpable está rígido por la sorpresa, en lugar de galvanizado en una actitud inocente. Leonardo desecha la tendencia tradicional de aislarlo en el extremo opuesto de la mesa.

Los estudios científicos realizados por Leonardo durante la década de 1490 le proporcionaron una comprensión cada vez más profunda de las leyes naturales tal como se las entendía por entonces. De ahí su exigencia de que la pintura expresase los principios de la luz, del espacio, de la anatomía, de la psicología, de la geología y de las demás ciencias, a todas las cuales él impregnaba de su especial sensibilidad hacia la naturaleza como fuerza viva. Llenaba sus cuadernos con variaciones sobre temas científicos medievales. Tenía en proyecto también su tratado sobre la pintura, que habría de contener enunciados absolutos sobre el arte como descripción de los efectos naturales mediante una comprensión de la causas.

Sus estudios de la luz están reflejados en el vívido modelado de *La Virgen de las rocas* (c. 1483-6; Louvre, París), y en la segunda versión (acabada en 1508; National Gallery, Londres), que muestra el encuentro en el desierto de la Virgen y Jesús con San Juan niño y el arcángel Uriel. Los contornos están suavizados mediante el efecto que el pintor llamó *sfumato*, logrado con sombras que velan suavemente y algunas de las cuales mezcló directamente con la mano, en lugar de hacerlo con el pincel. El predominio progresivo de la sombra sobre los colores individuales creó una nueva unidad tonal, que en ninguna parte es tan notoria como en las fuentes de luz y de sombra de su retrato de la amante del duque, Cecilia Gallerani, *Dama con armiño* (c. 1483-4; Museo Czartoryski, Cracovia). La modelo tiene entre sus brazos un armiño, animal que simboliza la pureza, mientras se vuelve, sonriendo levemente, para saludar a un supuesto acompañante.

El proyecto artístico de más envergadura de los años que pasó en Milán fue la enorme estatua ecuestre del padre de Lodovico, Francesco, que fue víctima de las circunstancias históricas. Próximo al final de su reinado, el duque no pudo costear el bronce necesario para el caballo, y cuando los franceses, después del asedio a la ciudad, lo expulsaron en 1499, destruyeron el modelo de barro de tamaño real, que había sido descubierto en 1493. Leonardo abandonó la ciudad y anduvo por Mantua y Venecia antes de regresar a Florencia en el año 1500.

Durante dos años luchó denodadamente por recuperar su posición y pintó la *Madonna con rueca* (perdida, pero conocida a través de dibujos, copias o versiones preliminares) y terminó un cartón de la *Madonna con Niño y Santa Ana* (perdido). Estas obras presentaron a los florentinos un nuevo método narrativo para la integración de símbolos dentro de las composiciones de ese tipo. El cuadro mostraba al Niño Jesús alargando la mano sobre el regazo de su madre para coger la rueca en forma de cruz (referencia a la futura Crucifixión), mientras la Virgen le observa con ansiosa compasión. El cartón que se perdió era un prototipo remoto para la *Madonna con Niño y Santa Ana* que se encuentra en el Louvre de París (c. 1508-15). En él había una compleja interacción de emociones entre el Niño, que trataba inocentemente de jugar con un corderillo (animal sacrificatorio que representa la Pasión), y la Virgen, que trata de impedírselo como si quisiese alejarlo de su destino; mientras tanto, la expresión de Santa Ana da a entender que lo que debe ser no puede evitarse. La composición del cuadro que ha llegado hasta nosotros, basada en una enérgica diagonal, comunica con brillantez los vaivenes de las relaciones humanas.

En 1502-3 pasó algunos meses viajando como ingeniero militar de César Borgia, que asolaba el centro de Italia en nombre del Papa. En consonancia con esta actividad, cuando Leonardo regresó a Florencia se le encargó que pintara una escena de guerra, *La batalla de Anghiari*, en el Salón del Gran Concejo del Palazzo Vecchio. Poco después se le encargó a Miguel Ángel otra obra que habría de acompañar a la de Leonardo, *La batalla de Cascina*. Leonardo empezó a pintar en 1504, pero al parecer encontró dificultades en la aplicación de su técnica experimental de óleo y jamás fue terminada la obra. Algunas copias y sus propios dibujos permiten

reconstruir el aspecto del grupo central, constituido por una intrincada lucha entre la caballería florentina y la milanesa. Este complicado movimiento sentó nuevas bases para la representación de acciones violentas, que habrían de ejercer influencia tanto sobre Rubens, en el siglo siguiente, como sobre los propios contemporáneos de Leonardo.

Durante este período comenzó sus estudios para *Leda y el cisne*, que culminaron en un cuadro, actualmente perdido, en el cual Leda y el cisne (Júpiter disfrazado) aparecen abrazados. Las seductoras curvas del cuerpo de la mujer, en su *pose* sinuosa, formaban un rítmico contrapunto con el curvado cuello del ave. La preocupación de Leonardo por los procesos de generación, comienzo, curso y desarrollo del movimiento está presente en toda la composición, impregnando tanto el diseño total como los detalles más pequeños, cual pueden ser los ensortijados cabellos de Leda, de los cuales se conservan dibujos de gran elocuencia (Royal Library, Windsor Castle).

Respondiendo a presiones del rey francés Luis XII, los florentinos se vieron obligados a permitir que Leonardo visitase Milán en 1506. A partir de entonces, el artista no volvió a permanecer en Florencia durante períodos mayores a un año, y en julio de 1508 estableció su residencia más o menos permanente en Milán, al servicio del gobernador francés. A poco de su llegada proyectó, aunque nunca la llevó a la práctica, una estatua ecuestre del General Trivulzio.

En adelante, dedicó la mayor parte de sus energías a las investigaciones científicas, que fueron adquiriendo mayor autoridad a medida que aumentaba su dominio de la ciencia medieval y perfeccionaba sus métodos. En el campo de la anatomía, se proponía descubrir una explicación funcional perfecta de cada una de las pequeñas facetas de la forma natural. Sus estudios de la visión fueron más allá de la perspectiva del pintor y penetraron en el terreno de las ilusiones, las distorsiones y las variables inestables. Cuanto más ahondaba en su investigación de la naturaleza, más reverenciaba la complejidad y la sutileza del hombre



Leone Leoni: *Ferrante Gonzaga triunfante;* bronce; 1564; Piazza Roma, Guastella.

y de la totalidad de su mundo. Esta admiración quedó plasmada en el fondo de la figura a la que se ha dado en llamar *Mona Lisa* (Louvre, París), donde de los altos lagos descienden ríos que erosionan inexorablemente las montañas. No se ha identificado aún con precisión a la persona representada en el cuadro, por más que la voz popular y los historiadores optimistas puedan decir lo contrario. La referencia más antigua (1517) asegura que es «el retrato de una dama florentina, hecho a petición de Giuliano de Medici» (terminado, por consiguiente, en Roma después de 1513, fecha en la que trabajó para Giuliano, y no en 1503-14 como se suele creer); pero esto no es en absoluto definitivo. Nunca hasta entonces se había conocido un cuadro que intentase tan abiertamente comunicarse con el espectador; pero se trata de una comunicación conscientemente ambigua, en la medida que las formas elusivas desafían toda interpretación exacta de su expresión. La concepción que el artista tenía del retrato como arquetipo de la fuerza interna del carácter humano es totalmente coherente con la transformación que hizo de *San Juan Bautista* (c. 1509; Louvre, París) convirtiéndolo en un modelo de penetración espiritual, evocador de las fuerzas creativas existentes detrás y más allá de la superficie visible de las cosas. *San Juan*, insólitamente bisexual, hasta el punto de que puede reflejar la homosexualidad de Leonardo, emerge de las sombras para hipnotizar al espectador con su mensaje de la venida de Cristo. La expresión del santo muestra la misma inefable sabiduría que las de *Santa Ana* y *Mona Lisa*. Después de su traslado a Roma en 1513, empezó a mostrar un creciente interés por la matemática de la naturaleza en acción dinámica. Existen hojas llenas de problemas geométricos, salpicadas de hermosas demostraciones de naturaleza en movimiento, entre las que se cuentan la turbulencia de la sangre en el corazón, el vuelo en espiral de las aves y las vorágines destructivas de sus dibujos del *Diluvio* (c. 1515; Royal Library, Windsor Castle). En los *Diluvios*, los torbellinos que constituyen la base de su ciencia hidrodinámica se han transformado en terroríficas visiones del flujo cosmológico. Estos trabajos, que en gran medida fueron de carácter privado, se simultanearon con su carrera pública al servicio de los Medici en Roma. Después de 1516 vivió en Francia bajo el mecenazgo de Francisco I, para quien llevó a cabo muchas tareas de corte que ya había desempeñado en Milán. En Francia lo tenían por un venerable vidente, y allí murió, en Amboise. Sólo se ha conservado un número reducido de sus cuadros acabados, que tampoco eran demasiados. No se le puede atribuir con absoluta seguridad ninguna escultura u obra arquitectónica existente, y ninguno de sus escritos fue publicado con anterioridad a 1651. Pero es innegable que produjo un impacto enorme sobre casi todos los aspectos del arte. De sus discípulos inmediatos no hubo ninguno que descollara, pero encontró auténticos continuadores en Rafael, Bramante, e incluso en el aparentemente hostil Miguel Ángel. Sus inventos se convirtieron en parte del acervo cultural del arte europeo.

Leoni, Familia siglos XVI y XVII

Leone Leoni (1509-90) y su hijo Pompeo (c. 1533-1608) fueron dos escultores italianos. Leone Leoni nació en Menaggio (Como), de familia aretina, y su nombre aparece mencionado por primera vez en Padua, en 1537, como uno de los más brillantes medallistas de su época. Al parecer, llegó al campo de la escultura en un momento relativamente avanzado de su carrera y es probable que sin aprendizaje formal alguno sobre ella, pero consiguió practicar este arte de una manera muy personal. Fue grabador para la Casa de Moneda papal en Roma entre 1537 y 1540, y como tal, en 1538, fue el causante de que encerrasen en prisión a Benvenuto Cellini, siendo también él enviado a la cárcel en 1540 por un violento ataque contra un colega. Liberado al año siguiente, llegó a maestro de la Casa de Moneda Imperial en Milán en 1542, puesto que ocupó inicialmente durante tres años y posteriormente entre 1550 y 1589. Aunque su obra más acabada como escultor es el monumento a Gian Giacomo de Medici, marqués de Melegnano, en la Catedral de Milán (1560-3), se le conoce más por su gran serie de esculturas, la mayoría de ellas en bronce, para la casa de Habsburgo (Museo del Prado, Madrid). Estas fueron el fruto de las visitas que hizo a la Corte del Emperador Carlos V en Bruselas en 1548-9 y en 1556, y a Augsburgo en 1551. En estas esculturas colaboró con él su hijo Pompeo. Tras la abdicación de Carlos V en 1556, Pompeo entró al servicio de la regente, Juana de Austria, en Madrid, y trabajó después para Felipe II. Padre e hijo actuaron juntos en el importante encargo que recibió Pompeo en 1579 para la ejecución de veintisiete enormes estatuas de bronce doradas para el altar mayor del Escorial, y que fueron vaciadas en Milán entre 1582 y 1589. Las obras escultóricas más memorables de Pompeo son los espléndidos monumentos en bronce dorado de Carlos V y Felipe II, cuya ejecución le fue encomendada por este último en 1591 para El Escorial y que fueron realizados totalmente en España. Pompeo permaneció en España hasta su muerte, acaecida en 1608. Las muchas obras que allí realizó lo revelan como un escultor de gran capacidad que, a la sombra de la fama de su padre, no siempre fue reconocido según sus merecimientos.

Le Tavernier, Jean fl. 1434-67

El pintor flamenco Jean Le Tavernier fue uno de los iluminadores más importantes que trabajaron para Felipe *el Bueno*. Se trataba de un artista elegante y técnicamente seguro, cuyo nombre no aparece asociado a ninguna casa publicadora de libros en particular. Dirigió un taller de iluminación independiente en Oudenaarde, cerca de Gante, y allí figura su nombre en documentos desde 1454 hasta su muerte. El primero de los libros que se conservan atribuibles a este artista es el Libro de las Horas hecho para Felipe en 1454 (Biblioteca Real, La Haya; MS. 76. F.2.). Su obra maestra son las *Crónicas de Carlomagno* (1458; Bibliothèque Royale Albert I, Bruselas). Ambos están realizados en grisalla, medio en el cual se especializó Le Tavernier. En su última etapa, de la que son ejemplo los *Miracles de Nostre-Dame* (Bibliothèque Nationale, París), hechos para Carlos *el Atrevido*, se advierte en su obra la influencia del estilo relacionado con el nombre de Philippe de Mazerolles (c. 1420-79).

Lewis, Wyndham 1882-1957

El pintor y escritor Percy Wyndham Lewis nació en el mar, cerca de Nova Scotia, Canadá. Su padre era norteamericano y su madre británica. Se trasladó a Londres con su madre

y estudió en la Slade School of Fine Art desde 1898 hasta 1901. Desde entonces y hasta 1909 viajó a menudo y trabajó en el extranjero, especialmente en París y en Munich. Entre sus acompañantes figuraban Spencer Gore, Augustus John y Ambrose McEvoy. En 1909 y 1910 la influencia del incipiente cubismo y del expresionismo alemán se hicieron sentir en su obra, mientras que sus dibujos para la carpeta *Timón de Atenas* expuestos en la segunda Exposición Postimpresionista de 1912, revelaban su asimilación de las formas del futurismo y los comienzos de un estilo personal. En 1913 Lewis llegó a un estilo abstracto original derivado de una síntesis entre ideas expresionistas, cubistas y futuristas a la que más tarde se dio en nombre de vorticismo; *Composición* (1913; Tate Gallery, Londres) y su carpeta de veinte dibujos sobre la vida moderna titulados *Timón de Atenas* (1913) son obras características de este artista. Sus cuadros de 1913 a 1915 fueron el primer *corpus* continuado de obra abstracta que se produjo en Inglaterra. En 1913 se unió también a los Talleres Omega de Roger Fry, pero ese mismo año se retiró, junto con otros, en medio de una controversia, para fundar el grupo rival del Rebel Art Center, que se convirtió en el terreno propicio para el vorticismo. La mayor parte de los «rebeldes» contribuyeron al primer número de la revista vorticista *Blast*, aparecido en 1914. Las inquietudes verbales y visuales de Lewis se ven reunidas en esta publicación, sobre todo en la agresiva tipografía y en el diseño. *Blast*, inspirada en publicaciones futuristas y encaminada a sacudir el arte inglés académico, fue en gran medida la expresión de las actitudes de Lewis. En 1915 había empezado a debilitarse la convicción de sus obras abstractas. *Taller*, de 1915 (Biblioteca Pública de Nueva York): por ejemplo, ha perdido gran parte de la tensión y el ritmo interno de los cuadros de 1913 a 1914, por ejemplo, *Buque de guerra* y *Dueto rojo* (colección privada). En 1916 Lewis llegó a alistarse en el ejército, y fue favorecido como artista de guerra en 1917. Los cuadros resultantes de esta experiencia, por ejemplo *Una batería bombardeada* (1919; Imperial War Museum, Londres), fueron figurativos, pero tensamente organizados y constituyeron algunas de las obras más hermosas dentro de su género. Salvo durante un breve período a comienzos de la década de 1920, jamás volvió a la abstracción total. Las dotes lineales de Lewis se pusieron de relieve a continuación en un número cada vez mayor de retratos inflexibles, tanto dibujos como óleos; desde *Ezra Pound* (1914-15; actualmente perdido; versión de 1938 en la Tate Gallery, Londres) hasta *T. S. Eliot (II)* (1938; Durban Museum and Art Gallery). También pintó algunas composiciones ambiciosas, pero poco afortunadas, sobre temas literarios e históricos en la década de 1930. La tendencia general de su obra, tras los cristalinos cuadros vorticistas, se inclinó hacia una composición más orgánica. Esta última puede vincularse al arte neorromántico inglés y a la Segunda Guerra Mundial. Lewis empezó a perder la vista y finalmente se quedó ciego en 1950. A partir de entonces, concentró todas sus energías en la escritura, a la cual se dedicó intermitentemente a lo largo de más de 40 años. Murió en Londres.



Wyndham Lewis: *Una batería bombardeada:* óleo sobre tela; 183 × 318 cm.; 1918. Imperial War Museum, Londres.



Liang K'ai: *El sexto noble cortando bambú;* rollo colgante; tinta sobre papel; altura, 74 cm. Museo Nacional de Tokio.

Liang K'ai c. 1140-c. 1210

El pintor chino Liang K'ai era originario de Tung P'ing y comenzó su carrera como pintor de corte de la desaparecida

Liberale da Verona: *San Martín y el mendigo;* miniatura del folio 76 del Gradual núm. 12. Biblioteca Piccolomini, Siena.



Roy Lichtenstein: *Takka Takka;* acrílico sobre tela; 173 × 143 cm.; 1962. Museo Ludwig, Colonia.

dinastía Sung del Sur. Así, pues, recibió una minuciosa formación en la Escuela Hsia-Ma, y su obra tiene todas las cualidades de un estilo magistral y controlado. En una etapa posterior de su vida, Liang K'ai se retiró al templo de Liu T'ung, aunque no hay pruebas de que se hiciera monje. Al parecer, llevó una vida retirada pero no exenta de diversiones, pintando, bebiendo y reuniéndose con amigos. Se sentía atraído por la pintura Ch'an, y fue un acabado exponente del estilo expresivo de pincelada directa y explosiva que ya había llegado a asociarse con los artistas Ch'an.
A menudo se asocia el nombre de Liang K'ai con el de Mu Ch'i, pero por las muestras que proporcionan las escasas pinturas que se le atribuyen, Liang pintaba con un humor sarcástico y con pincel agudo. Sus dos obras más famosas son de figuras y cada una de ellas hace un comentario que es al mismo tiempo sucinto y lleno de buen humor. Ambas revelan la mano de un consumado artista que trabajaba de una manera muy poco habitual en la pintura china de figuras. Aunque Liang K'ai no es un genio común en lo que a tratamiento del tema se refiere, es uno de los muchos que manejaron el pincel y la tinta con elegancia durante los siglos XII y XIII.

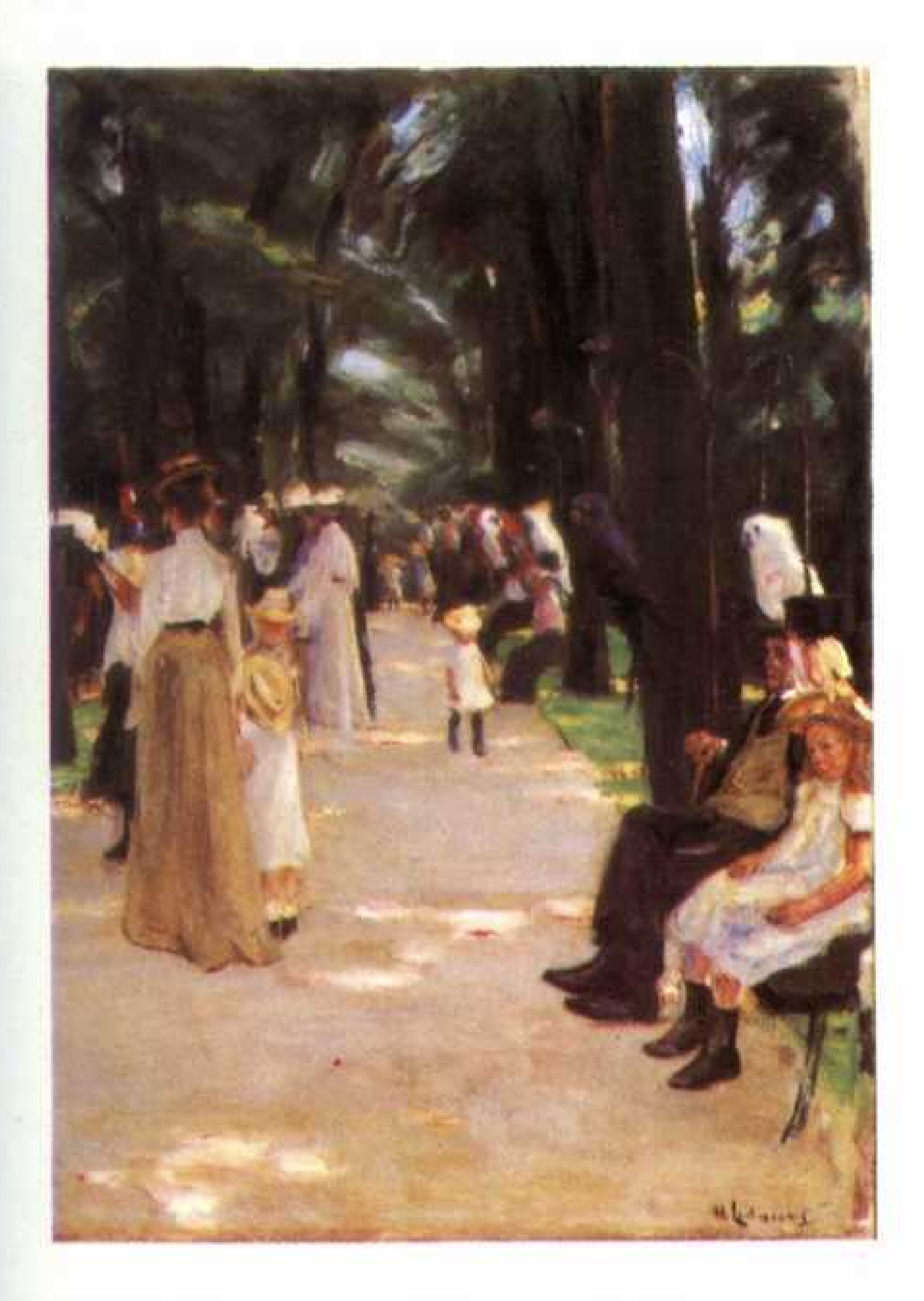
Liberale da Verona c. 1445-1526/9

Tal como su nombre indica, Liberale fue un pintor veronés. Además de aceptar los encargos que eran habituales en la época —retablos, frescos y Vírgenes devocionales—, Liberale demostró también su talento para la miniatura. Trabajó en Toscana desde 1467 hasta 1476, ilustrando graduales para el monasterio de Monte Oliveto (actualmente en la catedral de Chiusi) y para la catedral de Siena (Biblioteca Piccolomini, Siena), este último junto con Girolamo da Cremona. Su obra posterior se centró fundamentalmente en torno a Verona, por ejemplo los frescos de Santa Anastasia. Liberale utilizó un colorido vivo, especialmente en sus miniaturas. A menudo dotó a sus figuras de ojos llorosos y expresiones dolorosas, por ejemplo, en su obra de Berlín *Madonna con Santos* (1489; Staatliche Museen, Berlín).

Lichtenstein, Roy 1923-

El pintor norteamericano Roy Linchtenstein nació en Nueva York. Estudió con Reginald March y en el Ohio State College entre 1940 y 1943. Sirvió en la Segunda Guerra Mundial, enseñó en Ohio State College y posteriormente vivió en Cleveland, Ohio (1951-7). Durante la década de 1950 trabajó en un estilo expresionista abstracto, pero después, c. 1957, se dedicó a una iconografía basada totalmente en anuncios de mercado y tiras de *comic* baratas que amplió hasta darles un tamaño heroico. *Whaam!* (1962; Tate Gallery, Londres) tiene 3,96 m. de ancho. Lichtenstein incorpora también las leyendas e imita los puntos que forman las imágenes en las tramas con las





Max Liebermann: *El paseo del loro en el zoo de Amsterdam;* óleo sobre tela; 88 × 73 cm.; 1902. Kunsthalle, Bremen.

cuales se imprimieron las tiras cómicas. Este estilo ya estaba totalmente desarrollado a comienzos de la década de 1960, y desde entonces ha sido la base del arte de Lichtenstein. A menudo lo ha aplicado a fuentes más complejas, por ejemplo, derivaciones del cubismo y de Picasso y vistas de templos griegos.

Liebermann, Max 1874-1935

Max Liebermann fue un pintor costumbrista alemán de la escuela realista. Estudió en Weimar y París desde 1872 hasta 1878. En su juventud se vio influido por Millet y Courbet y pasó un verano importante en Barbizon en 1878. Sus cuadros de Munich representan la vida cotidiana y la gente que trabaja en interiores. Después de 1884 sus obras se tiñeron cada vez más de romanticismo, no sólo por su tratamiento de la pintura, sino además por los temas que escogía. En éstos se reflejó la posterior influencia de los impresionistas franceses, quienes lo animaron a elegir escenas al aire libre y a iluminar intensamente su paleta.

Hermanos Limburg: *Enero,* de «Les Très Riches Heures du Duc de Berry»; 290 × 210 cm.; c. 1413-16. Musée Condé, Chantilly.

Liédet, Loyset fl. c. 1454-78

Loyset Liédet fue un iluminador flamenco que aparentemente provenía de Hesdin. Trabajó en el taller de Jean Wauquelin en Mons, y con Simon Marmion en Valenciennes, antes de regresar a Hesdin para establecer su propio taller, que aparece documentado en 1460. Poco después colaboró con el amanuense David Aubert, tal vez en Bruselas. En 1469 fue admitido en el gremio de los iluminadores en Brujas, donde permaneció hasta su muerte. Iluminó numerosos manuscritos para Felipe el Bueno, entre ellos las *Histoires Romaines* (Bibliothèque de l'Arsenal, París; MSS. 5.087 y 5.088), la *Vita Christi* (Bibliothèque Royale Albert I, Bruselas; MS IV. 106) y la *Histoire de Charles Martel* (Bibliothèque Royale Albert I, Bruselas; MSS. 6-9). Fue uno de los iluminadores flamencos más importantes de su época y dirigió un taller sumamente prolífico. Aunque adolece a veces de cierta sequedad, su estilo alcanza un alto grado de perfección.

Lievensz, Jan 1607-74

El pintor y aguafortista holandés Jan Lievensz nació en Leiden, donde realizó su primer aprendizaje. Más tarde fue alumno de Pieter Lastman en Amsterdam. Entre 1625 y 1631 compartió un estudio con Rembrandt, que era algo mayor que él, pero menos precoz. Los dos artistas colaboraron a menudo en un mismo cuadro. Por ejemplo, el *Retrato de un niño* (Rijksmuseum, Amsterdam) está firmado del siguiente modo: «Lievensz. retocado por Rembrandt». En las obras de la primera época de ambos artistas se advierte una técnica minuciosa, la utilización de tonos oscuros y una tendencia dramática (por ejemplo, la obra algo teatral de Lievensz titulada *La resurrección de Lázaro,* 1631; Art Gallery and Museum, Brighton).
Los primeros cuadros de Lievensz. son escenas costumbristas (a menudo de tamaño natural), temas religiosos y retratos. Entre c. 1632 y 1634, el pintor se encontraba en Inglaterra, y se dice que pintó a la familia real. A su regreso, se advierte en sus retratos la influencia del estilo de corte de Van Dyck, mientras que en un pequeño grupo de paisajes se refleja su estudio de Rubens y de Brouwer. Entre 1644 y 1674 Lievensz. vivió fundamentalmente en Amsterdam, donde era popular como retratista y un pintor de éxito de temas históricos a gran escala y de cuadros alegóricos (por ejemplo, sus cuadros del período 1656-1661 para el nuevo Ayuntamiento de Amsterdam).

Limburg, Hermanos
fines siglo XIV-comienzos del XV

Los Limburg fueron una familia de iluminadores franceses. De ellos conocemos, por lo menos, a tres hermanos: Paul (Polequin), Jean (Jacquemin) y Herman. Es posible que hubiese también un cuarto hermano, Arnold.
A comienzos de 1399, dos de los hermanos, Jean y Herman, estaban como aprendices en el taller de un orfebre parisino, y en esta época los mencionan como «jonnes enfants». Al desatarse en París una epidemia, fueron enviados de regreso a su país natal, pero su vuelta se vio retrasada por un conflicto entre Brabante y Güeldres, en el que fueron hechos prisioneros y retenidos en Bruselas para obtener rescate por ellos. El duque Felipe *el Atrevido* de Borgoña adelantó el dinero para liberar a los muchachos cuando llevaban ya seis meses en prisión. A comienzos de 1402, otro documento indica que Felipe *el Atrevido* había encargado a Paul y Jean que iluminaran para él una «très belle et notable Bible». Aquí ya se les menciona como «enlumineurs» y se les insta a pintar las miniaturas de este códice lo más rápidamente posible.
Tras la muerte de su primer protector en 1404, los hermanos entraron al servicio del duque Jean de Berry, para quien ejecutaron las iluminaciones de dos espléndidos libros de las horas: las *Belles Heures* (Cloisters, Nueva York), que terminaron en 1408 ó 1409 y están descritas en el inventario del duque de Berry de 1413, y el famosísimo *Très Riches Heures du Duc de Berry* (Musée Condé, Chantilly). Este manuscrito no estaba totalmente acabado cuando murió el duque de Berry en 1416. Los hermanos fallecieron ese mismo año.
Aunque no aparece en los documentos, por pruebas internas puede deducirse que uno o dos, o tal vez los tres hermanos, visitaron el norte de Italia, Florencia y Padua con toda probabilidad, y quizá también Siena. *La presentación de Cristo* que aparece en el *Très Riches Heures,* y que fue modelado según el conocido fresco pintado por Tadeo Gaddi en la Santa Croce de Florencia, es una de las pruebas irrefutables de ese viaje.

La primera obra documentada de los hermanos Limburg, hecha para Felipe *el Atrevido* entre 1402 y 1404, es una *Bible moralisée* (actualmente en la Bibliothèque Nationale, París, MS. F. 166). Los Limburg sólo terminaron los tres primeros cuadernillos de este manuscrito y comenzaron el cuarto. Se conserva el modelo en que se basaron, una *Bible moralisée* de c. 1350-70 (actualmente también en la Bibliothèque Nationale, París; MS. fr. 167) que por entonces pertenecía a Felipe *el Atrevido*.
Los artistas se ajustaron fielmente al modelo. Además, enmarcaron las miniaturas en cuatrifolios que alternaron con los bordes arquitectónicos, como en la anterior *Bible moralisée*.
Se advierte que ambos dominan ya su oficio a la perfección y muestran su interés característico por las herramientas y los oficios.
La descripción de estas actividades es magistral en todas sus obras.
Todavía faltaba mucho para terminar la *Bible moralisée* cuando murió Felipe *el Atrevido* en 1404. Más tarde, los hermanos entraron al servicio del duque de Berry, pero no sabemos exactamente la fecha en que esto se produjo. Jean, duque de Berry, fue el mayor mecenas francés de las artes durante este período y ejerció una influencia inspiradora sobre los hermanos Limburg, demostrando al mismo tiempo gran capacidad para apreciar su obra. El primer encargo que recibieron de él fue el libro de las horas llamado *Belles Heures* (Cloisters, Nueva York). Se dice que los hermanos —en esta ocasión trabajaron los tres— comenzaron este manuscrito alrededor de 1405.
A diferencia de la *Bible moralisée*, en la cual los Limburg tuvieron que ajustarse fielmente a un modelo existente, el Libro de las Horas les proporcionó abundantes posibilidades de innovación. En el manuscrito se incluyen nada menos que siete ciclos nuevos. La creatividad de los hermanos en estos nuevos ciclos está acompañada por su insuperada delicadeza en la utilización del color y en el dibujo de los contornos, incluso con algunos intentos de perspectiva.
El último encargo que realizaron los hermanos para el duque de Berry, y también el más importante, es las *Tres Riches Heures* que se encuentran actualmente en el Musée Condé de Chantilly. A la muerte de su mecenas y de los artistas en 1416, el manuscrito estaba todavía sin encuadernar y sólo terminado a medias. Los tres hermanos trabajaron en él y fue, sin duda, su obra maestra.
El libro empieza, como suelen hacerlo los Libros de las Horas, con imágenes de calendario, aunque es probable que los miniaturistas empezaran su trabajo con este ciclo. Normalmente, el calendario está ilustrado con veinticuatro medallones, uno para cada signo del Zodíaco y para la posición del mes. La innovación de los hermanos Limburg consistió en hacer una combinación de los dos, ampliándolos y llenando la totalidad de la página, e incorporando por encima un arco igualmente ancho en el que, además del habitual signo zodiacal, está contenida información astronómica como los días de la semana y las fases de la luna. En la parte interior, Apolo, sosteniendo el sol resplandeciente, conduce su carro tirado por caballos alados.
Las once imágenes que figuran debajo (noviembre no fue terminado por los Limburg, sino por Jean Colombe) representan cuatro escenas cortesanas: enero, un banquete presidido por el duque de Berry; abril, los esponsales de una pareja de la corte; mayo, un paseo a caballo; agosto, halconería.
Las otras siete representan actividades del campo, por ejemplo, el arado en marzo, la siega del heno en junio, la esquila en julio. En enero y febrero figuran escenas interiores. En las otras nueve aparecen, como telón de fondo contra un cielo azul brillante, edificios de la época, tales como castillos, algunos pertenecientes al duque de Berry, otros al rey o a un sobrino, Luis II de Anjou.
De estos edificios sólo uno se mantiene en pie, pero todos pueden identificarse con ayuda de dibujos y aguafuertes antiguos.
Estos originales telones de fondo están combinados con representaciones de labores estacionales del campo, plasmadas con delicada precisión que, sin duda, es fruto de una observación minuciosa.
En todos estos aspectos, los hermanos Limburg superan a toda la pintura italiana sobre tabla de su época y anuncian la que después se haría en los Países Bajos. Las *Très Riches*



Richard Lindner: *Disneyland;* tela; 203 × 127 cm.; 1965. Museo Ludwig, Colonia.



Jacques Lipchitz: *Madre e hijo;* bronce; 120 × 73 × 72 cm.; 1940. Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisberg.

Heures es una obra maestra de primera magnitud, y como tal merece plenamente la popularidad que recientemente ha adquirido gracias a las reproducciones en color.

Lindner, Richard 1901-

El pintor germano-americano Richard Lindner logró en una etapa muy avanzada de su carrera el estilo por el cual más se le conoce. Después de estudiar música se dedicó a la pintura a partir de 1922 y estudió en Nuremberg y en Munich. Vivió en Alemania hasta 1933, pero huyó de su país cuando los nazis accedieron al poder. Después de un período en París, donde conoció a Picasso, se estableció en los Estados Unidos en 1941. Trabajó como ilustrador para revistas como *Harper's Bazaar* y *Vogue* y para ediciones de los clásicos, entre las cuales figuran *Madame Bovary* y *Los cuentos de Hoffmann*. En 1951 empezó a dedicar todo su tiempo a la pintura y a la enseñanza. Puede advertirse las influencias del cubismo, de Léger y del surrealismo en su estilo de figuras relucientes, de contornos muy marcados, que muchas veces tienen resonancias eróticas, incluso fetichistas (por ejemplo, *New York City IV*, 1964; Joseph Hirshhorn Museum, Washington D. C.).

Lipchitz, Jacques 1891-1973

El escultor francés Jacques Lipchitz (cuyo nombre original era Chaim Jacob) nació en Drusjieniki, Lituania.
Se estableció en París en 1909 y vivió allí hasta que en 1941 emigró a los Estados Unidos. Durante los diez últimos años de su vida dividió su tiempo entre los Estados Unidos e Italia.
Lipchitz fue uno de los escultores más destacados relacionados con el cubismo. Su respuesta al cubismo en este período temprano de su formación no se diferencia mucho de la de su amigo Juan Gris: sobria y con una disciplina silenciosa.
Las esculturas cubistas de Lipchitz, hechas en piedra o en bronce, consisten en figuras y bodegones compuestos de simples planos y curvas inclinados y bastante estáticos a los que dan vida simples cambios de textura (por ejemplo, *Hombre con mandolina*, 1917; Yale University Art Gallery, New Haven). En ellas se refleja su origen vinculado con la pintura cubista y su inquietud por las relaciones entre superficies sin profundidad, así como el uso frecuente de las formas en bajorrelieve.
Más tarde recordaría un período de crisis por el que pasó entre c. 1916 y 1918 y en el que tuvo que luchar para liberarse de la «osificación».
Si bien algunas esculturas posteriores (como *Figura*, 1926-30; Museum of Modern Art. Nueva York) tienen resonancias de la solemnidad frontal de las piezas cubistas, la mayor parte de las obras que siguieron presentan diferentes llamativas en cuanto a la forma y al clima. Son más musculares que arquitectónicas, con un sentido barroco del drama y de la escala y un romanticismo plenamente expresivo.
En 1925 inventó algunas maquetas pequeñas a las que denominó «Transparentes» (por ejemplo, *Pierrot escapa*, 1927; Kunsthaus, Zurich). Estas obras, cuya altura no sobrepasa unos cuantos centímetros, son piezas agujereadas hechas de planchas o cintas delgadas modeladas en cera y vaciadas luego en bronce. Se trata de piezas caprichosas (pierrots, arlequines, acróbatas) de formas cada vez más abiertas y curvilíneas que liberaron su propio pensamiento y constituyeron un anticipo de las construcciones lineales de hierro que Picasso y González hicieron durante la década de 1930.
Su característica vitalidad y sus enérgicos arabescos fueron asimilados dentro de la escala y volumen de sus obras anteriores, produciendo los ritmos característicos, inquietos y pesados de su estilo maduro.
A comienzos de la década de 1950 creó otro lenguaje de escala reducida: el lenguaje «semiautomático».
Las improvisaciones del tamaño de una mano en cera caliente transmitían un tema o una configuración creada de una manera consciente. A menudo servían de inspiración a las monumentales esculturas públicas que había empezado a realizar a partir de 1940. Algunas de ellas son de dimensiones enormes.
Jamás se paró a hacer un análisis intrínseco del arte moderno, pero llegó a convertirse en vida en uno de los escultores más importantes y reconocidos de este siglo.

Lippi siglos XV y XVI

Fra Filippo (c. 1406-69) y Filippino Lippi (c. 1457-1504) fueron dos pintores italianos de la escuela florentina.
Filippino era el hijo ilegítimo de Fra Filippo, un monje que había recibido las órdenes sagradas.
Filippo Lippi había sido un huérfano confiado a los cuidados de los monjes carmelitas de Florencia en 1421.
La presencia de Masaccio en el convento de la orden durante la década de 1420, época en que decoró la capilla Brancacci, hizo que Filippo estableciese con este artista un contacto mucho más estrecho que cualquier otro pintor de su generación.
La primera obra fechada de Filippo, la *Madonna Tarquinia*, de 1437 (Galleria Nazionale, Florencia), revela las influencias que ejercieron también sobre su pintura la escultura de Donatello y los cuadros de los flamencos que en esa época se dirigían a Italia. El *Retablo Barbadori* (Louvre, París), que le fue encargado en 1437, revela la maestría de Filippo para la construcción espacial, y su virtural eliminación de las divisiones estructurales representa un paso importante en la evolución de la *sacra conversazione*.
Los frescos realizados por Filippo en el coro de la catedral de Prato (1452-65) presentan una característica nueva: un embellecimiento y dulcificación de las formas que probablemente haya sido consecuencia del estudio de las obras de Fra Angelico. En las obras de la última época de Fra Filippo, especialmente en el grupo de paneles que representan la *Adoración de Cristo Niño* (Staatliche Museen, Berlín; Uffizi, Florencia, etc.), se advierte una nueva interpretación mística del tema.
El último encargo que aceptó Filippo fue una serie de frescos para la catedral de Spoleto en los que estaba trabajando cuando le sorprendió la muerte, en 1469. Es probable que sus ayudantes se encargaran de terminarlos, y puede que entre ellos estuvieran Filippino y Botticelli.
Las primeras obras independientes de Filippino son de 1483. El primer encargo importante llegó un año después, cuando se le pidió que completase los frescos que Masaccio había dejado inconclusos en la capilla Brancacci de Santa Maria del Carmine, Florencia. En esta obra y en cuadros tales como *La visión de San Bernardo* (Badia, Florencia), podemos apreciar la huella mística y delicada de las últimas obras de su padre. El estilo alcanzó gran popularidad en los círculos patricios de Roma y de Florencia, y en 1498 Filippino firmó importantes contratos para decorar el interior de dos capillas

privadas: la capilla Caraffa, en Santa Maria sopra Minerva, Roma (terminada en 1493) y la capilla Strozzi, en Santa Maria Novella, Florencia (terminada en 1502). Cada una de ellas tiene un complejo sistema decorativo que incorpora los muros, el techo y el retablo en un programa, con muchos trucos para engañar al espectador. En estos esquemas decorativos y en la gran *Adoración de los Magos* (1496; Uffizi, Florencia), la influencia de su padre y de Botticelli, a quien están tan próximos los comienzos de su carrera, se debilita. Filippino crea una retratística más sustancial de la forma humana, prestando una atención minuciosa y brillante a los detalles.



Fra Filippo Lippi: *Virgen y Niño;* panel; 80 × 51 cm.; 1440-5. National Gallery of Art, Washington, D. C.

Lipton, Seymour 1903-

El escultor norteamericano Seymour Arthur Lipton nació en Nueva York. Su verdadera profesión fue la de dentista, pero fue también un artista autodidacta que se dedicó seriamente a la escultura en 1932, aunque continuó ejerciendo su profesión durante algunos años. Sus primeras obras fueron tallas expresionistas figurativas en madera, pero a partir de 1945, cuando empezó a trabajar en planchas de plomo, sus esculturas se hicieron más abstractas. A comienzos de la década de 1950 dio por fin con su estilo de madurez, trabajando con bronce y plancha de metal y aleación Monel, para lo cual inventó un proceso único de soldadura que le permitía dar textura a las superficies. Sus esculturas tienen su origen en la imaginería natural y en la figura humana, en la cual las capas redondeadas de metal suelen encerrar otras formas. Lipton fue un pionero de la escultura directa sobre metal, y entre sus numerosos encargos públicos figura el *Arcángel* que realizó en 1964 para el Lincoln Center de Nueva York.

Lisipo siglo IV a. de C.

Lisipo fue un escultor griego de las postrimerías del período clásico y comienzos del helenismo. Provenía de Sición y se especializó en el bronce, siendo su impacto sobre la escultura griega comparable al de Fidias. Su estilo, que evolucionó gradualmente en el sentido de un mayor naturalismo, marcó la transición entre el arte clásico y el helenista.
Se dice de él que no reconoció más maestro que la Naturaleza y el *Doriforo* de Policleto, cuya postura y proporciones modificó de una manera drástica, adaptando las innovaciones de sus predecesores. Sus figuras se caracterizan por la cabeza pequeña y el cuerpo largo y esbelto, de modo que parecen más altas de lo que son. De esta manera, se veía reducida la distorsión óptica de las figuras colocadas en alto. Además, Lisipo convirtió la *pose* ciudadosamente equilibrada de la escultura clásica en una impresión momentánea e inquieta, mucho más fiel a la naturaleza.
La obra más famosa de este artista (conocida por copias romanas que actualmente se encuentran en el Museo Vaticano) fue, al parecer, una obra bastante tardía, el desnudo *Apoxiomeno* (*Joven restregando su cuerpo con una raedera para quitar el aceite*; hay una copia invertida en el Museo delle Terme de Roma). El joven se encuentra en una tensa posición erguida en el proceso de desplazar el peso de su cuerpo de uno a otro pie;



Fillippino Lippi: *Tobías y el ángel:* óleo sobre panel; 33 × 23 cm.; c. 1480. National Gallery of Art, Washington, D. C.

uno de los brazos está cruzado por delante del cuerpo para que la otra mano pueda restregarlo. Esta revolucionaria proyección de los brazos rompe el plano frontal de la estatua e invita al espectador a rodearla, tomando así conciencia de su tercera dimensión. El *Apoxiomeno* fue llevado posteriormente a Roma y llegó a ser una de las obras favoritas del emperador Tiberio.
Lisipo gozó de una larga vida y, según es fama, esculpió 1.500 estatuas.
Su amplio repertorio anticipa el gusto helenista. Además de los dioses, héroes y atletas tradicionales, creó colosos, grandes grupos, alegorías animales, cuadrigas y retratos. Había obras suyas por todo el mundo griego, desde el sur de Italia hasta el Asia Menor.
La escuela de Sición tuvo un largo florecimiento que se prolongó hasta muy avanzado el período helenista, siguiendo sus innovaciones.
Se adjudica a Lisistrato, hermano de Lisipo, un nuevo proceso para hacer retratos a partir de máscaras tomadas en vida y otro para hacer copias de moldes sacados de estatuas.
Al parecer, la continua torsión en espiral de la figura en movimiento surgió en el seno de este grupo de artistas. Uno de los primeros ejemplares, una *Danzarina*, conocida por copias fragmentarias, puede ser una derivación de la obra de Lisipo titulada *El flautista ebrio*.
Lisipo gozó de los favores de la casa real de Macedonia. Hizo retratos de Alejandro joven y de Alejandro rey, en los que se mezclan la voluntad férrea y la sensibilidad del modelo. También esculpió un grupo de bronce en el que aparece Alejandro entre los veinticinco nobles de su corte que cayeron en Gránico, todos ellos a caballo; un retrato de Seleuco, y, en colaboración con Leocares, un grupo de *Alejandro y Cratero cazando*, consagrado en Delfos por el hijo de Cratero tras la muerte de éste en el 321.
La estatua del atleta *Agias*, que formó parte de la ofrenda de la familia Daocus en Delfos (337-332 a. de C.; Museo de Delfos), está mucho más próxima al estilo inicial de Lisipo. Al parecer, esta estatua de mármol es una copia de la misma época de su bronce *Agias* que se encuentra en Tesalia. La base en relieve de la estatua del atleta Pulydamas se conserva en el Museo de Olimpia.

Lissitzky, El 1890-1941

El artista y arquitecto ruso El Lissitzky nació en Polschlindk, Smolensk, y su nombre completo era Eleazar Markovich Lissitzky. Estudió arquitectura en la Technische Hochschule, Darmstadt, Alemania (1909-14) y también ingeniería y arquitectura en Riga y en Moscú (1914-15). Obtuvo el título de ingeniero en Alemania y de arquitecto en Moscú. Invitado por Chagall, que por entonces era director de la Escuela de Arte de Vitebsk, ingresó en la escuela como profesor de Arquitectura y Artes Gráficas (1919-21). Pintó su primer cuadro *proun* en Vitebele, en 1919, después de entrar en contacto con las ideas de Malevich. En sus varios cuadros *proun* combinó elementos suprematistas y constructivistas para vincular el arte y la arquitectura (por ejemplo, en *Construcción-Proun 2*, 1920; Philadelphia Museum of Art). Ya en 1920 usaba estos elementos en diseño tipográfico experimental, así como en su *Historia de dos cuadrados* (seis dibujos publicados en Holanda en 1922).

El Lissitzky: reconstrucción de la «Sala abstracta» del artista, sala de exposición de pinturas abstractas dispuesta originalmente en Hannover en 1927; Niedersächsische Landesgalerie und Städtische Galerie, Hannover.



Se trasladó a Moscú para trabajar como profesor en la Escuela de Arte del Estado de Vjutemas. Durante la década de 1920 tuvo una importancia fundamental para la propagación del nuevo arte ruso en Europa Occidental, mediante sus visitas, escritos y organización de exposiciones. Colaboró con Jean Arp en *The Isms of Art* (publicada en 1925) y creó el mural de la Sala de los Modernos en el Landesmuseum de Hannover (1924; destruido por los nazis en 1936). Durante la década de 1930, sus actividades se vieron limitadas por su estado de salud y por una reacción conservadora.

Lochner, Stefan c. 1400-51

El pintor alemán Stefan Lochner nació, probablemente, en Meersburg, en el sur de Baden. Fue el maestro más sobresaliente de la escuela de Colonia, y en esta ciudad pueden admirarse muchas de las pinturas suyas que se han conservado. El nuevo naturalismo de su estilo de pintar temas anecdóticos, poblados con figuras de suaves facciones pintadas en colores brillantes sobre un fondo dorado, permite suponer que hizo su aprendizaje en los Países Bajos. Es muy probable que influyeran sobre él el Maestro de Flémalle y Jan van Eyck.

Los primeros cuadros de Lochner, *San Jerónimo en su celda* y la *Madonna del cerco de rosas*, revelan todavía la influencia de anteriores pintores de miniaturas como los hermanos Limburg, especialmente en lo que respecta a su tratamiento del espacio. Sin embargo, ya permiten entrever la mayor animación de las figuras y la aguda observación de la naturaleza que caracterizaría las obras maduras de Lochner.

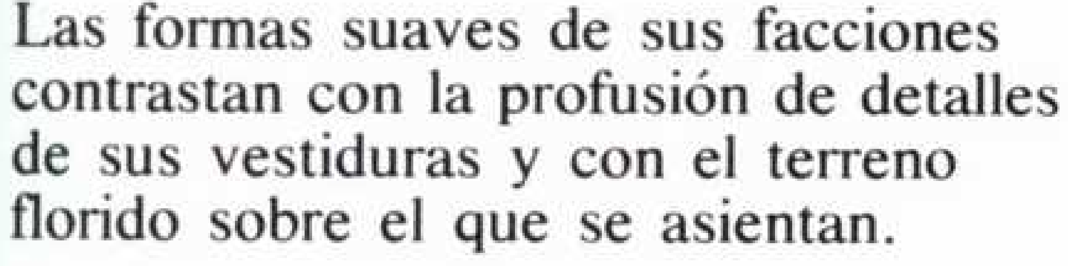
Aproximadamente por 1440 empezó el *Juicio Final*, retablo tríptico para la iglesia de San Lorenzo, Colonia, cuyos paneles se encuentran actualmente separados y dispersos (panel del centro, Wallraf-Richartz-Museum, Colonia; alas interiores, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt an Main; alas exteriores, Alte Pinakothek, Munich). El panel interior central contiene todo el drama de Brueghel o del Bosco, con miríadas de pequeñas figuras desnudas de resucitados que son conducidos por ángeles a las Puertas del Cielo o por demonios a las Puertas del Infierno. Por encima de ellos, la figura de Cristo, junto con los intercesores, Juan Bautista y la Virgen María. En las alas laterales está representado el martirio de los santos en doce escenas separadas, mientras que los extremos están pintados con seis figuras santas y dos donantes de rodillas.

Otro tríptico, los *Santos Patronos de Colonia* (pintado antes de 1447) y que actualmente se encuentra en la Catedral de Colonia, es la obra maestra de Lochner. La parte exterior de las alas muestra la Anunciación en un interior doméstico sobre el fondo de una rica cortina de brocado que recuerda a Van Eyck. El interior de los tres paneles representa figuras que ofrecen su homenaje a Cristo Niño, sentado sobre las rodillas de la Virgen. Los Magos ocupan el panel central, a la izquierda está Santa Úrsula con su corte de vírgenes, y a la derecha San Gereón con sus soldados. Estos dos son los santos patronos de la ciudad. Las figuras están formadas en un solemne semicírculo en torno a Cristo; las de atrás están pintadas con sombras más oscuras para hacer resaltar a los personajes principales. Forman un grupo elegante, con rostros de gran individualidad.



Pietro Lombardo: un ángel de la bóveda de San Giobbe, Venecia; mármol; c. 1475.

Stefan Lochner: *Virgen con guirnalda de rosas;* panel; 51 × 40 cm.; c. 1450-1. Wallraf-Richartz-Museum, Colonia.



Las formas suaves de sus facciones contrastan con la profusión de detalles de sus vestiduras y con el terreno florido sobre el que se asientan.

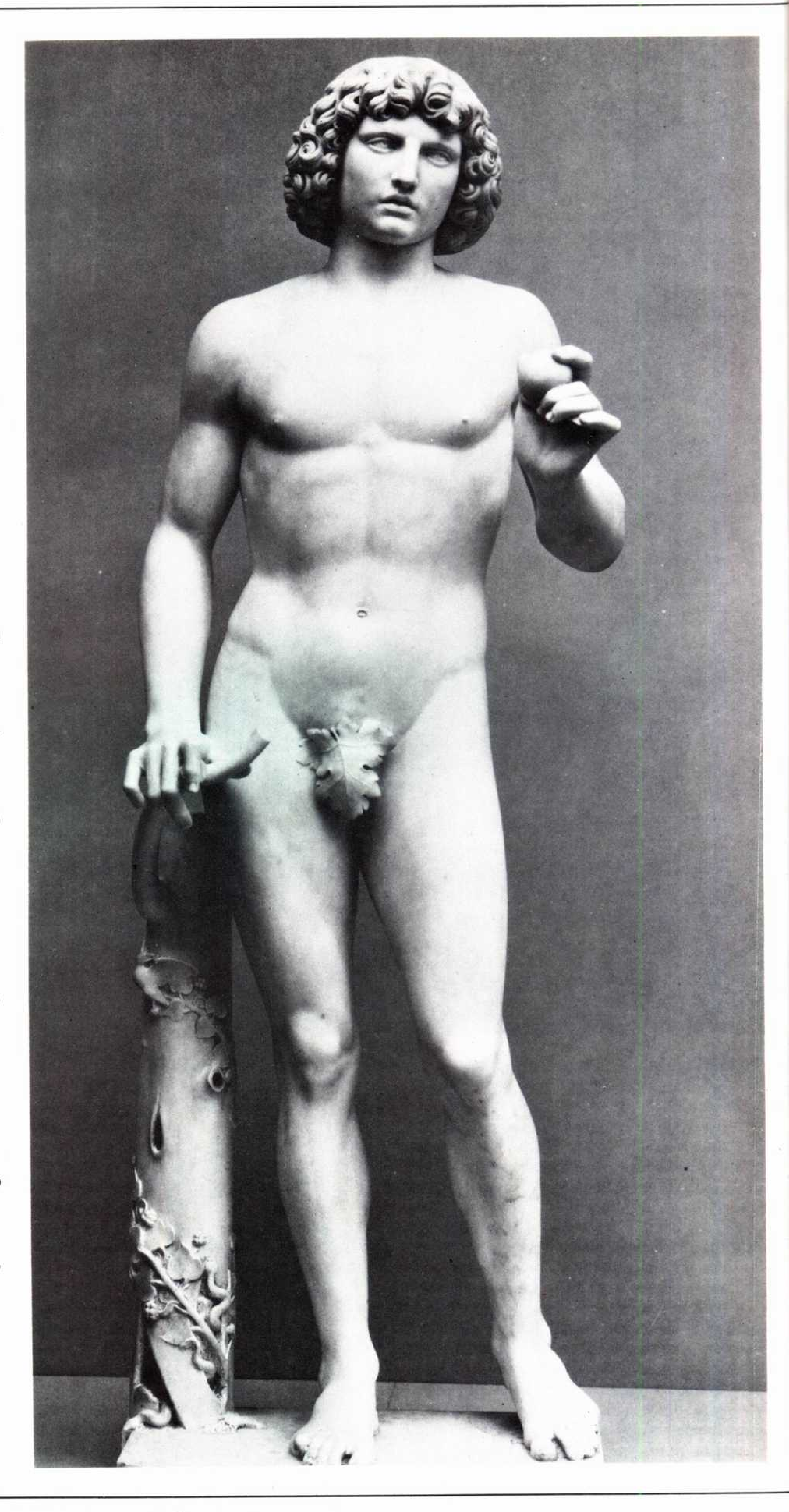
Lombardo, Familia
siglos VI y XVI

El arquitecto y escultor Pietro Lombardo (c. 1435-1515) nació y estudió en Lombardía, y se trasladó a Venecia a mediados de la década de 1460, siendo responsable de la introducción de un estilo renacentista en la ciudad. Una serie de tumbas murales de Dogos sientan las bases para las nuevas formas arquitectónicas, que también se manifiestan en los marcos de los cuadros pintados por Giovanni Bellini y los Vivarini, creando, por primera vez, un contexto renancentista para su obra. Pietro, que trabajó a gran escala, hizo junto con su contemporáneo Codussi una reformulación renacentista de la tradicional fachada del palacio veneciano y construyó la iglesia revestida de mármol de Santa Maria dei Miracoli (1481-9), el ejemplo más acabado de la arquitectura renacentista veneciana colorista y neobizantina.
Sus hijos dieron a la obra de su padre, como escultor monumental (por ejemplo, el Monumento Vendramin, Santos Giovanni y Paolo, Venecia) una orientación más clásica, imitando el arte de la antigüedad. Tullio (c. 1460-1532) fue un escultor importante dentro de su modalidad «neoclásica», y el cuño humanista de su obra puede advertirse en los relieves, actualmente desperdigados, de temas antiguos tallados para Alfonso d'Este c. 1508 (Museo del Ermitage, Leningrado).

Lorenzetti, Hermanos
siglos XIII y XIV

Los hermanos Pietro (c. 1280-1348) y Ambrogio (c. 1290-1348) Lorenzetti fueron pintores italianos de la Escuela sienesa. Junto con Simone Martini, los Lorenzetti llevaron a la pintura sienesa a su mayor florecimiento y le dieron fama en toda Europa. Mientras que las primeras obras de

Pietro muestran la influencia de Duccio, la *Madonna de S. Angelo*, pintada por Ambrogio en 1319 (en Vico l'Abate, cerca de Florencia), permite apreciar la independencia de artista, tanto respecto de Duccio como de Pietro. La actividad inicial de Pietro lo llevó a Asís (Ciclo de la Pasión, iglesia de San Francisco) y a Arezzo (políptico, 1320; iglesia de Santa Maria della Pieve). En dos ocasiones aparece mencionada la estancia de Ambrogio en Florencia en diferentes documentos (1321 y 1327).
No cabe duda de que las experiencias de cada uno de los hermanos conformaron sus personalidades artísticas. Sus períodos de colaboración, primero a mediados de la década de 1320 (cuando pintaron frescos para la iglesia de San Francisco, Siena, perdidos actualmente en su mayor parte) y posteriormente en 1335 (para pintar los frescos del Spedale di Santa Maria della Scala, Siena; actualmente destruidos), explican la influencia del uno sobre el otro. Es probable que en una etapa más avanzada de su carrera dirigieran juntos un taller.
La evolución de Pietro consistió en dar cada vez mayor importancia a la realización de los volúmenes en el espacio. En toda su obra se advierte una exploración continua de los estados psicológicos de sus figuras, que fue el signo especial de su genio. Tenía una sensibilidad exacerbada para las narraciones discursivas (como puede verse en los frescos de Asís, y en su predela para el retablo de los Carmelitas, 1329; Pinacoteca Nazionale, Siena). Compartía con su hermano el interés por los problemas del espacio pictórico (*Nacimiento de la Virgen*, 1342; Museo dell'Opera del Duomo, Siena).
Ambrogio, de temperamento más tranquilo y meditativo, produjo una obra notable por lo variado de sus innovaciones. Su *Maestà*, pintada para la catedral de Massa Maritima (c. 1330), es la primera obra de su estilo maduro; desde el punto de vista espacial e iconográfico, es una elaboración del prototipo de Duccio (1308-11; Museo dell'Opera del Duomo, Siena). Sus *Escenas de la vida de San Nicolás de Bari* (c. 1332, Uffizi, Florencia) muestran una gran sensibilidad para colocar la narración



Tullio Lombardo: *Adán;* mármol; altura, 193 cm.; c. 1493. Metropolitan Museum, Nueva York.

dentro de un espacio convincente. *La presentación en el templo* (1342; Uffizi, Florencia) y la *Anunciación* (1344; Pinacoteca Nazionale, Siena) combinan la monumentalidad con los experimentos sobre perspectiva. Su obra de carácter político *Alegoría del buen y del mal gobierno* (fresco, 1338-9; Palazzo Publico, Siena) es su obra más conocida y, sin lugar a dudas, su obra maestra por lo logrado de su composición, por la evocación del espacio y por su representación del paisaje. Ambos artistas murieron de la peste en 1348. Dejaron un número considerable de seguidores y habrían de ser fuentes de inspiración para los pintores del Quattrocento.





Pietro Lorenzetti: *Descendimiento de la Cruz;* fresco; c. 1329. Iglesia inferior de San Francisco, Asís.

Pietro Lorenzetti: *La Última Cena;* fresco; c. 1329. Iglesia inferior de San Francisco, Asís.

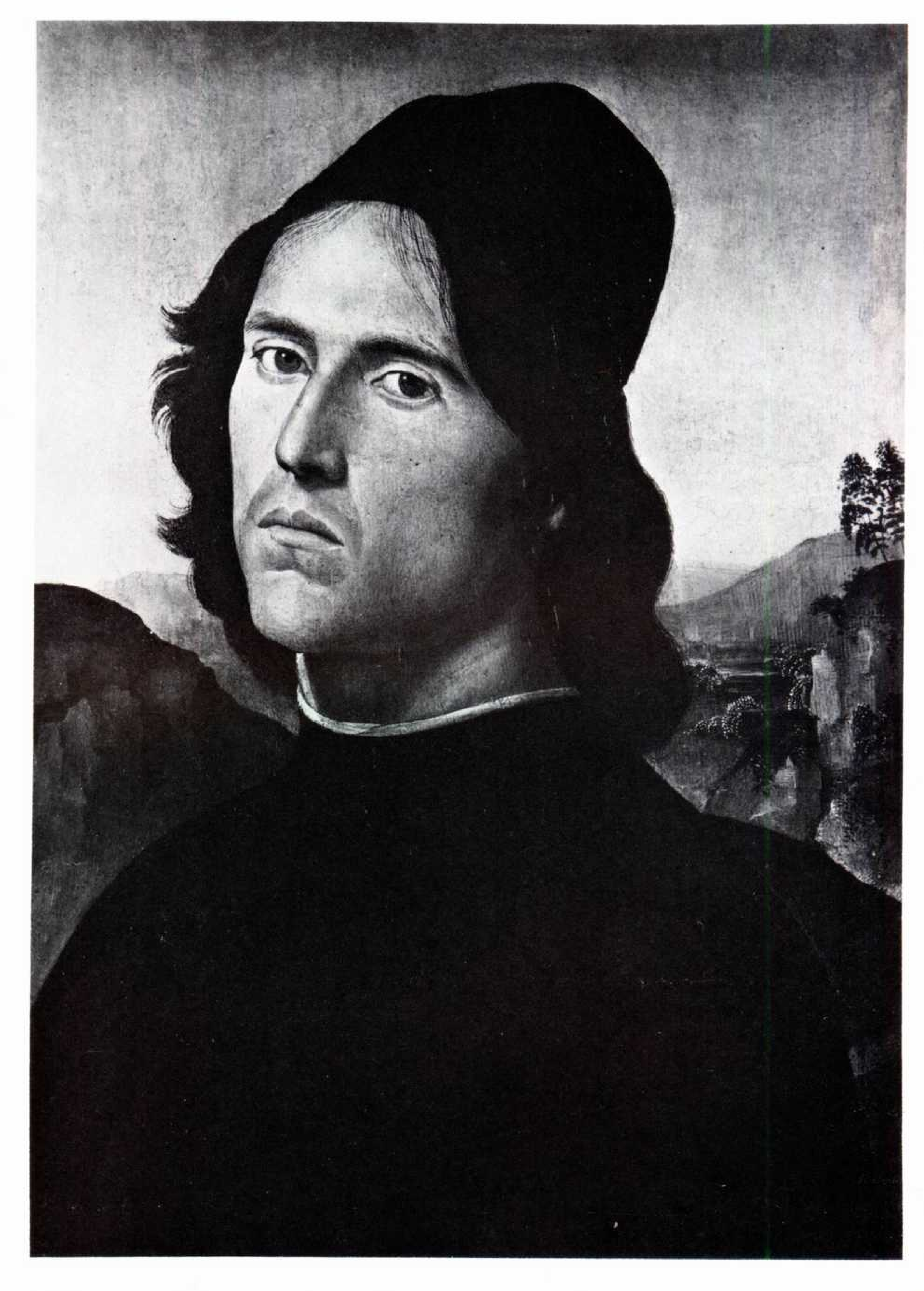
Lorenzo di Credi 1459?-1536

El pintor florentino Lorenzo di Credi se formó bajo la dirección de Verrocchio en cuyo taller, el más importante de la época, también se encontraba el joven Leonardo da Vinci. Aproximadamente en 1485 Credi terminó, sobre un diseño de Verrocchio; un retablo para la catedral de Pistoia; en 1486 se hizo cargo del taller de su maestro, que finalmente heredó en 1486 a su muerte. Existen documentos que permiten formarse una idea acertada de sus actividades como pintor sin dotes excepcionales, pero profesionalmente respetado, en el período comprendido entre 1491 y 1531, fecha en que ingresó en un hospicio. Entre sus actividades se incluye la restauración de cuadros, la participación en comisiones encargadas de supervisar y valorar la obra de otros artistas y su actuación como árbitro en disputas entre esos artistas y sus protectores. Murió en 1536. Existen muchos cuadros que se le atribuyen, pero muy pocos están documentados. En su carácter de pintor de taller, que producía para el mercado, sus cuadros tienden a ser repeticiones de tipos particulares. Existen, pues, *Madonnas* para la devoción privada, de las cuales es característica la versión que se encuentra en Londres (National Gallery), fondos en los que aparece la Virgen adorando al Niño (Metropolitan Museum, Nueva York), cuadros de santos solitarios, y numerosos retablos de *sacra conversazione*. Se le han atribuido también algunos retratos, entre ellos un autorretrato (1488; National Gallery of Art, Washington, D. C.), y muchos dibujos, entre ellos estudios preparatorios de cabezas de jóvenes y ancianos (por ejemplo, los que se encuentran

en el Museo del Louvre, París).
El estilo de Di Credi no cambió demasiado a lo largo de su vida. Se formó mientras fue discípulo de Verrocchio y recibió una fuerte influencia de la obra de los primeros tiempos de Leonardo, Rafael y Sarto a comienzos del siglo XVI. Sin embargo, sus cuadros revelan un gran dominio de la técnica, sus colores tienen una agradable brillantez, y sus características lineales son típicamente florentinas. Es posible que a sus obras les falte caracterización, carencia compensada por la claridad de su percepción y por la delicada belleza de sus dibujos. Di Credi tuvo gran número de alumnos, ninguno de los cuales llegó a ser un artista de primera línea.

Lorenzo Monaco c. 1370-1425

El artista italiano Lorenzo Monaco —cuyo nombre verdadero era Piero di Giovanni— nació en Siena, pero se le consideró como pintor y miniaturista florentino en su período de madurez. En 1391 hizo los votos en el monasterio camaldulense de Santa Maria degli Angeli, Florencia. No tenemos datos seguros sobre su formación, pero en sus primeras obras se advierte una fusión de elementos sieneses y florentinos, derivados estos últimos de la tradición de los Cioni y de Gaddi. También se percibe la voluntad de asimilar los ideales de composición y de pintura de figuras de Giotto tal como fueron interpretados a fines del siglo XIV (por ejemplo, *Agonía en el huerto;* Galleria dell'Accademia, Florencia).
Después de 1400 aumentaron, tanto la plasticidad de sus figuras como la gracia de sus composiciones, de una manera que sugiere una renovación de contactos con el arte sienés y la posibilidad de que aprendiera algo sobre el estilo gótico internacional a través de Ghiberti.
En sus obras empiezan a verse un mayor sentido del diseño lineal y una belleza caligráfica (por ejemplo, en su *Anunciación,* Galleria dell'Accademia, Florencia). Su *Coronación de la Virgen* (1413; Uffizi, Florencia) parece marcar un retorno a aspectos de la obra de sus primeros tiempos, ya que las formas adquieren mayor volumen y densidad. Obras posteriores, tales como la *Anunciación* de la S. Trinità (1422-2; capilla Bartolini, S. Trinità, Florencia), representan una descripción más realista de las figuras y del espacio.
El genio de Lorenzo reside en su visión personal de un mundo en el cual lo natural y lo sobrenatural aparecen unidos de una manera convincente por medios caligráficos, un mundo que es a la vez lírico, exótico y de una extraña inmediatez (véase su *Adoración de los Magos,* c. 1410; Uffizi, Florencia). Aunque produjo muchas obras de grandes dimensiones realmente notables, es posible que su imaginación poética encontrara su expresión más vivida en los pequeños paneles de sus predelas y en sus miniaturas. Como el principal exponente del estilo gótico internacional en Florencia, tuvo muchos ayudantes y seguidores inmediatos, pero su estilo no habría de ejercer una influencia duradera. Las nuevas preocupaciones del incipiente siglo XV apuntaban en otras direcciones.



Lorenzo di Credi: *Autorretrato;* panel; 46 × 32 cm.; 1488. National Gallery of Art. Washington, D. C.



Lorenzo Lotto: *Retrato de un caballero con una capa de seda negra*; óleo sobre tela; 94 × 82 cm.; c. 1533. National Gallery of Art. Washington, D. C.

Lotto, Lorenzo c. 1480-1556

El pintor Lorenzo Lotto nació en Venecia y es probable que hiciera allí su aprendizaje artístico. Bernard Berenson sostiene, no sin razones sólidas, que Alvise Vivarini (c. 1446-1503/5) podría haber sido su primer maestro, pero, al igual que toda su generación en Venecia, acusó la influencia de Giovanni Bellini. También influyó sobre él Jacopo dei Barbari y no escapó al influjo de la obra de sus contemporáneos alemanes. No trabajó demasiado en Venecia, ya que sus campos de actividad fundamentales fueron Bérgamo y el distrito de Treviso, y también ciudades de las Marcas como Jesi, Recanati y Ancona. Existen pruebas de que trabajó en Roma en 1509. En 1554 entró como oblato en la Sagrada Casa de Loreto.
Puede decirse que, después de Giorgione, Lotto fue el pintor más sensible de su generación en Venecia. No dejamos de descubrir en su obra momentos en los que el manejo del pincel y la utilización de la luz y de la sombra son una auténtica delicia. Sin embargo, tanto gran parte de sus pinturas de mayores dimensiones como la impresión que produce el conjunto de su obra, son algo decepcionantes. A pesar de todos los comentarios favorables de sus devotos admiradores, se le sigue considerando como un maestro de segunda categoría.
La *Madonna y el Niño con San Pedro Mártir* (1503; Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, Nápoles) está compuesta por elementos que recuerdan a Bellini, pero da muestras de una gran sensibilidad individual, especialmente en el paisaje. El *Obispo Bernardo de'Rossi* (1505; Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, Nápoles) es una buena demostración, por lo vívido de su caracterización, de las notables dotes de Lotto como retratista. La fascinación que emana de esta obra, así como de *Alegoría* y de *Sueño de doncella*, tan relacionada con la anterior (ambas 1505; National Gallery of Art, Washington D. C.), tiene cierta magia que nos hace pensar —a pesar de las diferencias— en la *Tempestà* de Giorgione (Gallerie dell'Accademia, Venecia), pintada más o menos por la misma época. La influencia alemana es claramente visible en *Bernardo de'Rossi* y también en el boscoso paisaje del pequeño *San Jerónimo* (1506, Louvre, París). La *Virgen en su trono con cuatro santos* (1505; Santa Cristina al Tiverone, Treviso) es una deslumbrante variación sobre el tema del cuadro de Bellini que lleva el mismo título, pintado en 1505 y que se encuentra en San Zaccaria, Venecia. Este período, en el cual Lotto hace sus experimentos con la herencia veneciana del siglo XV, culmina en un espléndido políptico de la *Madonna con santos* (1508; Pinacoteca Civica, Recanati). Al parecer, la visita que hizo Lotto a Roma en 1509 produjo en su obra cierto desequilibrio, de ahí que el *Descendimiento* (1512; Museo e Pinacoteca Communali, Jesi, Ancona) sea un pomposo ejercicio a la manera de Rafael. Al regreso al norte de Italia, a mediados de la misma década, logra una feliz combinación de elementos rafaelescos con la tradición de Bellini en la *Madonna en su trono con santos* (1516; San Bartolomeo, Bérgamo), logrando un estilo muy próximo al de la obra contemporánea de Correggio. El *Cristo despidiéndose de su Madre* (1531; Staatliche Museen, Berlín) cuenta con una ambientación maravillosa —una sombría basílica que da a un jardín brillantemente iluminado— pintada con una destreza que es un anticipo de Guardi (siglo XVIII). Esta maestría técnica llega a su punto culminante en el panel principal de la predela del retablo de Santa Lucía (1532; Museo e Pinacoteca Communali, Jesi, Ancona), y se aprecia una vez



más en su última obra, *La presentación en el templo* (c. 1555; Palazzo Apostolico, Loreto), con la que finaliza una obra de gran calidad y belleza.

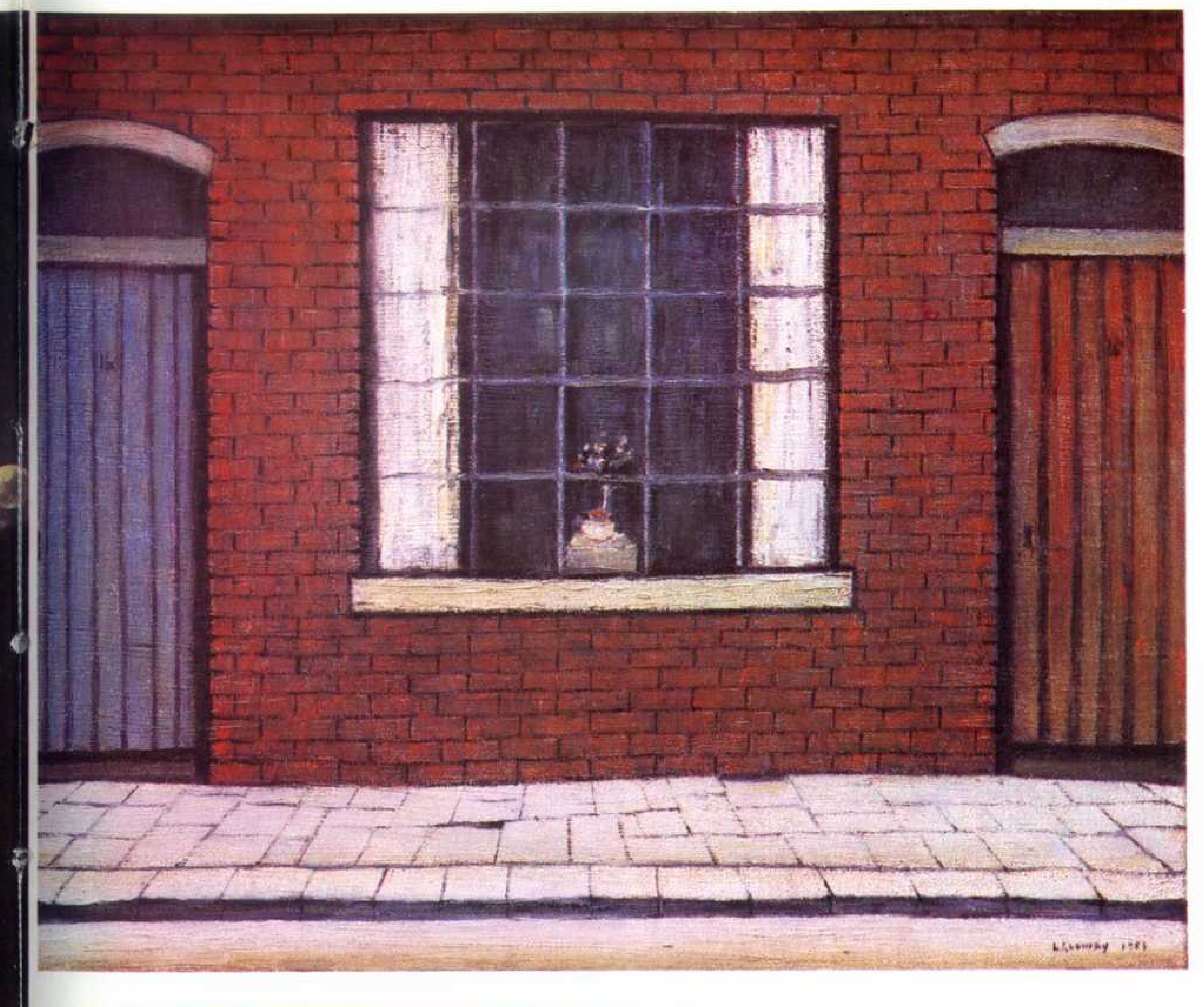
Louis, Morris 1912-62

El pintor norteamericano Morris Louis, cuyo nombre completo era Morris Louis Bernst, nació en Baltimore. Después de estudiar en el Maryland Institute of Fine Arts, pasó cuatro años en Nueva York (1936-40). En 1940 volvió a Baltimore y allí expuso su obra regularmente hasta que en 1952 se trasladó a Washington D. C. En 1953 trabó amistad con Clement Greenberg, quien habría de brindarle apoyo y aliento para su obra. Aunque continuaría exponiendo durante toda la década de 1950, a menudo se sintió desalentado por la acogida que recibían sus cuadros y llegó a destruir muchas telas (entre ellas, por ejemplo, casi todo lo que pintó en 1955).
Su estilo maduro, expresado en obras de grandes dimensiones, es de carácter abstracto, y a menudo lírico por el sentimiento.
En la serie de cuadros «Veil», se tiene la sensación de que el color flota casi sobre la tela en forma de prismas y de salpicaduras, creando un efecto que a veces nos recuerda los grabados sobre seda o incluso a la acuarela (véase en *Instante de tranquilidad*, 1958; Joseph Hirshhorn Museum, Washington D. C.).
En la fase final de su carrera, los colores aparecen separados y aplicados, o bien en grupos más o menos paralelos en diagonal sobre los lienzos blancos, o en franjas y bandas verticales sobre la tela, que, por otro lado, carece totalmente de relieve.

Loutherbourg, Philip de 1740-1812

Los cuadros de Philip James de Loutherbourg se sitúan, dentro de la historia de la pintura inglesa de paisajes, entre el clasicismo de Richard Wilson y el naturalismo de Turner y de Constable. Loutherbourg, natural de Alsacia, estudió con Francesco Casanova, especializado en cuadros de batallas, y en 1767 le hicieron miembro de la Academia Francesa. En 1771 se encontraba viviendo en Londres y trabajó como decorador escénico para David Garrick, actividad en la que continuó hasta 1785, realizando obras de gran calidad y belleza.
sus paisajes derivan de Philips Wouwermans (1619-68), Nicolaes Berchem (1620-83) y la escuela holandesa, sus composiciones, un tanto artificiosas, reflejan una excesiva exageración de la tradición clásica en la pintura paisajística.

Philip de Loutherbourg: *Coalbrookdale por la noche*; óleo sobre tela; 68 × 107 cm.; Science Museum, Londres.



L. S. Lowry: *Flores en la ventana*; óleo sobre tela; 50 × 60 cm.; 1956. Colección privada.



Morris Louis: *Vav*; acrílico sobre tela; 262 × 359 cm.; 1960. Tate Gallery, Londres.

Lowry, L. S. 1887-1976

El pintor británico Laurence Stephen Lowry nació en Manchester. Estudió pintura y dibujo en el Manchester Municipal Art College, entre 1905 y 1915, y también estudió en la Salford School of Art. Hasta c. 1916 no se despertó en él el interés por las posibilidades artísticas del poco atractivo paisaje industrial del Norte, que pintó en un estilo «ingenuo», que nada tiene que ver con las tendencias generales de su época. Entre 1909 y 1948 vivió y trabajó en Pendlebury. Fue casi un desconocido hasta su primera exposición individual, que se celebró en Londres en 1939.
El resentimiento por lo tardío de este reconocimiento perduró en él incluso mucho tiempo después de haber conseguido fama y fortuna. Cerca ya del fin de su vida, era ampliamente aceptado como uno de los pintores ingleses más destacados. En sus mejores momentos logró una profundidad mucho mayor que la que podría sugerir el inicial tono «ingenuo» de su obra (por ejemplo, *Un accidente*, 1926; City of Manchester Art Gallery).
Su imaginación tiene cierto cariz satírico, una ambigua afición a lo grotesco y una oscuridad en el centro de su visión (por ejemplo, *En un parque*, 1963; Witworth Art Gallery, Universidad de Manchester).

Lucas van Leyden 1494-1533

El pintor flamenco Lucas Hugensz. van Leyden entró en el camino del arte de la mano de su padre, Hugo Jacobs, y del artista de Leiden Cornelis Engelbrechtsz.
Siguió perteneciendo al gremio de pintores de Leiden incluso después de registrarse como pintor en Amberes en 1522. A diferencia de muchos artistas holandeses de comienzos del siglo XVI, Lucas jamás se atuvo a las convenciones del arte de corte. Fue uno de los artistas más originales de su época en el norte de Europa, a pesar de las dificultades que le acarreó su naturaleza enfermiza. Sus primeras pinturas religiosas, por ejemplo el retablo de *La adoración de los Reyes* (c. 1500-10; Barnes Foundation, Merion, Pennsylvania), se aproximan mucho al estilo de las obras flamencas de fines del siglo XV, y especialmente a los cuadros de Geertgen tot Sint Jans. En obras posteriores, más ambiciosas, como *La curación del ciego de Jericó* (1531; Museo del Ermitage, Leningrado), la línea del horizonte es más baja, las figuras más monumentales y el paisaje más convincente desde el punto de vista espacial, con un empleo sutil de la luz y de la sombra entre los árboles. Incluso en los casos en que mantiene la forma tradicional de tríptico, como el *Juicio Final* de 1526-27 (Stedelijk Museum «De Lakenhal», Leiden), la continuidad del paisaje que abarca los tres paneles y el remate superior en forma de campana confieren a la obra una fluidez narrativa y una espaciosidad sin precedentes en el nuevo arte flamenco.
También es importante este pintor para la evolución de la pintura costumbrista flamenca. Sus escenas con figuras de medio cuerpo, como *Los jugadores de cartas* (c. 1514, Wilton House Collection, cerca de Salisbury, Wilts), no sólo son nuevas en el arte flamenco por su tamaño y por la relación de las figuras con respecto al campo pictórico, sino que además significan un paso adelante en la consecución del auténtico género costumbrista, libre de toda connotación

moral. En obras como éstas sólo se echa en falta el humorismo vital que constituiría uno de los ingredientes fundamentales de los ejemplos más acabados de pintura costumbrista holandesa de fines del siglo XVII.
La obra gráfica de Lucas van Leyden fue muy admirada en su época, especialmente en Italia, donde Vasari la consideró equiparable a la de Durero en cuanto a técnica y a composición. Es indudable que sus grabados tuvieron un impacto importante sobre los artistas florentinos de la generación que siguió al Alto Renacimiento. Se dice que hizo sus primeros grabados cuando sólo contaba nueve años de edad, pero la primera obra fechada con certeza es *Mahoma y el monje Sergio*, de 1508. En ella pueden apreciarse las cualidades que alababa Vasari, ya que la hábil difuminación de la distancia y la amortiguación de los tonos revelan un tratamiento pictórico. El *Ecce Homo* de 1510 es una obra innovadora en cuanto a la composición. La figura de Cristo, que hasta entonces el arte del Norte solía colocar a la izquierda de la escena, frente a la multitud, aparece desplazada hacia la derecha del centro y hacia el fondo, entre un vasto escenario de edificios y paisaje. Este formato habría de influir en el aguafuerte de Rembrandt sobre el mismo tema.



Lucas van Leyden: *Los jugadores de naipes*; óleo sobre madera; 36 × 46 cm.; c. 1514. Wilton House Collection, cerca de Salisbury, Wiltshire.



Bernardino Luini: *Virgen y Niño*; óleo sobre panel; 74 × 53 cm.; c. 1495-1500. Wallace Collection, Londres.

Luini, Bernardino 1480/5-1532

El pintor milanés Bernardino Luini fue un seguidor de Leonardo da Vinci. Sus primeras obras conocidas datan de c. 1512 (por ejemplo, su *Anunciación*, c. 1512; Pinacoteca di Brera, Milán), época en que su estilo revelaba ya una fuerte influencia de Leonardo, aunque es posible que en una etapa anterior hubiese predominado la de Bramantino. Sin embargo, Luini sólo llegaría a comprender a Leonardo de una manera superficial. Tenía tendencia a apropiarse las características exteriores, por ejemplo la famosa sonrisa enigmática, en lugar de reparar en lo realmente esencial. Pero justamente su capacidad para simplificar y popularizar el estilo de Leonardo sin distorsionarlo de una manera que resultase chocante, fue la causa del éxito que alcanzó en el lugar. Era un pintor muy buscado, tanto como decorador de obras de grandes dimensiones como para pintar paneles devocionales más pequeños.

Luks, George 1867-1933

El pintor norteamericano George Benjamin Luks fue el miembro más ostentoso y locuaz del grupo neoyorquino de Los Ocho, surgido en 1908, que constituiría el núcleo de la Ashcan School, pero también el menos consistente desde el punto de vista técnico. Su estilo refleja las tonalidades oscuras y la pincelada brusca que eran populares en Munich, París y los Estados Unidos a fines del siglo XIX.
El interés de Luks por el realismo, y la velocidad con que pintaba, eran consecuencia de su labor como periodista gráfico en el *Philadelphia Bulletin*, el *Philadelphia Press* y el *World*, de Nueva York.
Fue miembro del grupo de periodistas que trataron de convertirse en pintores realistas y que se reunieron en torno a Robert Henri, en Filadelfia, y más tarde en Nueva York. Consigue su expresión más lograda en las escenas costumbristas y en retratos de la vida de los barrios bajos neoyorquinos, por ejemplo en *Los charlatanes* (óleo sobre tela; 1905; Addison Gallery of American Art, Andover, Massachusetts) y en *Los luchadores* (óleo sobre tela; 1905; Museum of Fine Arts, Boston).

Lydos fl. c. 560-540 a. de C.

Lydos fue un pintor de formación ateniense cuyo lugar de nacimiento no se conoce a ciencia cierta.
Firmó dos vasijas «pintadas por el lidio», de donde se deduce que, o era un inmigrante venido del Este, o había nacido en Grecia de padres lidios.
Lydos empezó su carrera en un momento difícil de la historia de la pintura del siglo VI. Ni él ni sus



Stanton Macdonald-Wright: *Sincromía en púrpura*; óleo sobre tela; 91 × 71 cm.; 1917. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles.

contemporáneos habían abandonado todavía su fascinación por las figuras convencionales y por los pesados frisos de animales que habían aprendido a hacer de sus rivales de Corinto. Por otra parte, ya Sofilos había iniciado la busca de la pintura narrativa, Kleitias había proclamado su manifiesto en el llamado Vaso François y, aproximadamente, en la década del 550 esto era la preocupación primordial de todo pintor.
Un ánfora que se encuentra en Florencia y que pertenece a los comienzos de Lydos ilustra el enfrentamiento de estas dos tradiciones en conflicto. La escena principal está dedicada al *Juicio de París* y, en el reverso, aparece representado un banquete. Por encima y por debajo de estas escenas hay frisos de animales en el estilo corintio desgastado por el tiempo. Las figuras están pintadas a grandes rasgos, con atrevimiento, en un estilo muy diferente del de Kleitias.
Una obra firmada que pertenece a la plenitud de Lydos es el fragmentario *dinos* hallado en la Acrópolis de Atenas. El friso superior está dedicado a la *Batalla de los Dioses y los Gigantes*, dispuestos en una intrincada composición de figuras superpuestas de fiero aspecto. Los yelmos, las armaduras que cubren los muslos y las empuñaduras de las espadas están grabados con gran cuidado y hay algunos escudos excepcionalmente hermosos: una cabeza de Gorgona, una gran abeja alada, el peludo rostro de un sátiro en relieve de perfil. En la zona central, una vaca, una cerda y una oveja son conducidas al sacrificio por dos robustos hombres de cabello y barba rojos e hirsutos. Uno de ellos lleva una especie de falda y una caja con cuchillos colgada al hombro; sin duda debe de ser el sacrificador.
Los grandes animales de aspecto sombrío están pintados con trazos limpios y llevan incisiones que imitan las diferentes texturas de sus pieles. La representación de estas desdichadas bestias es excepcional y revela una sensibilidad poco común que anticipa la procesión de los animales encaminados al sacrificio que se encuentra en los frisos norte y sur del Partenón. La zona inferior contiene un friso de animales cuya robustez es poco habitual.
Otra obra de su madurez es la crátera-columna que se encuentra en Nueva York y que es casi tran grande como el Vaso François. Pero mientras que Kleitias había empleado seis frisos estrechos (en los que estaban representados nada menos que ocho temas mitológicos y un grupo de animales) para cubrir la crátera y su pie, Lydos sólo necesitó un friso que dedicó de manera exclusiva a una representación monumental de *El regreso de Hefesto*. Se trata de una tumultuosa procesión de sátiros disolutos y saltarines acompañados por las ménades. Los sátiros son seres robustos, cuyas rodillas se doblan bajo el peso del cuerpo mientras avanzan trabajosamente. En algunos momentos se palmean las grupas, se tiran de las colas y se empujan. Un sátiro de gran cabeza roba un trago del pellejo en que su amigo lleva el vino. En el reverso aparece Hefesto —el motivo de la procesión— montado en su mula y bebiendo de un cuerno, la causa de su ruina.
La crátera de Nueva York constituye un elocuente testimonio de la importancia de Lydos como maestro de la pintura narrativa de grandes proporciones. Sin embargo, la boca de la crátera está decorada en un bello estilo miniaturista con adornos florales cuidadosamente dispuestos a los lados, animales en la parte superior y un gorgoneion en cada una de las asas. Esto nos hace pensar en el gran número de pequeñas vasijas que han sido atribuidas a este pintor.

M

Macdonald-Wright, Stanton
1890-1973

El pintor norteamericano Stanton Macdonald-Wright nació en Charlottesville, Virginia. Desde 1907 hasta 1913 vivió en París, donde estudió, en un primer momento, teoría del color con el pintor canadiense Percyval Tudor-Hart (1873-1954). Junto con Morgan Russell sentó los principios del sincromismo.
Los cuadros sincromistas expuestos por ambos eran abstractos y se basaban en la yuxtaposición de formas cuyos colores procedían de los diferentes sectores del espectro. Después de su estancia parisina volvió a California en 1919 y acabó perdiendo interés por el sincromismo; enseñó pintura hasta comienzos de la década de 1950, volviendo a la pintura abstracta, que no abandonó hasta su muerte, en 1973.

Mack, Heinz 1931-

El artista óptico-cinético Otto Heinz Mack nació en Loller, Alemania. Entre 1950 y 1953 estudió en la Academia de Arte de Düsseldorf, y en 1956 en la Universidad de Colonia. Junto con Otto Piene fundó el grupo «Zero» en 1957.
En 1960 comenzó una importante serie, de la que forma parte, por ejemplo, *Light Dynamo* (1963; Tate Gallery, Londres).
Las construcciones de Mack se ocupan fundamentalmente del movimiento, de la luz y de la disolución de la forma. Comprenden la utilización de superficies reflectantes (espejo, vidrio, aluminio), rayos de luz y motores, que afectan por completo al entorno en que se encuentran situados. Entre las instituciones que poseen obras suyas están el Museo de Arte Moderno, de Nueva York, el Museo de Arte Niigata B. S. N., de Japón, y el Victoria and Albert Museum, de Londres.

McWilliam, F. E. 1909-

El escultor británico Frederick Edward McWilliam nació en Irlanda del Norte. Desde 1928 a 1931 estudió pintura

y dibujo en la Slade School of Fine Arts de Londres. Su imaginación escultórica emergió durante una visita al estudio de Brâncuşi, en París, en 1931. Esto le predispuso favorablemente hacia las formas suaves y hacia las referencias humanas de la obra de Henry Moore, y le desplazó de la pura abstracción hacia el surrealismo. Se unió al British Surrealist Group en 1938. En su primera exposición individual en la London Gallery en 1939, su serie de tallas denominada *The Complete Fragment* mostró claramente su deuda con Picasso, Arp y Magritte: representaban partes de la cabeza que el observador era invitado a combinar (por ejemplo *Ojo, nariz y mejilla*, 1939; Tate Gallery, Londres). Las esculturas que McWilliam hizo después de la Segunda Guerra Mundial están fundidas en bronce en su mayoría; tanto su estilo como su temperamento reflejan el paso del surrealismo al existencialismo, que encabezaron Alberto Giacometti, Lynn Chadwick y Kenneth Armitage.

Machuca, Pedro fl. 1520-50

Pedro Machuca fue un pintor, arquitecto y escultor español nacido en Toledo. Junto con Alonso de Berruguete (1486-1561), Machuca compartió los honores de ser el artista español más representativo de la versatilidad artística renacentista, al tiempo que contribuyó al nacimiento del manierismo florentino en pintura (por ejemplo, con la *Virgen de los Dolores*, 1517; Museo del Prado, Madrid).
Después de estudiar con Miguel Ángel, volvió a España en 1520 y diseñó el Palacio de Carlos V, en la Alhambra de Granada. Este palacio consiste básicamente en un edificio de planta cuadrada que encierra en su interior un patio circular porticado. Comenzado en 1527 en estilo italianizante que trae a la memoria a Bramante, presenta pequeños detalles que reflejan el contemporáneo estilo plateresco. Machuca incluyó también relieves de piedra en un estilo puramente clásico.
Murió en 1550.

Maes, Nicolaes 1634-93

Este pintor holandés nacido en Dordrecht estudió con Rembrandt entre c. 1650 y 1654. Sus primeras obras tienen mucho de la riqueza, calidez y tonalidad rojiza de los cuadros pintados por Rembrandt a partir de la década de 1640, y también algo de sus sutiles efectos de luz y de sombra. Algunas de ellas son cuadros bíblicos, pero el punto fuerte de Maes fueron los interiores domésticos con figuras de grandes proporciones (en especial, ancianas rezando, durmiendo o haciendo tareas caseras) y las escenas costumbristas íntimas y anecdóticas (por ejemplo, *Bendiciendo la mesa*, 1648, Louvre, París). Estas representaciones de la vida doméstica de mujeres y niños alcanzan a veces la ternura de los dibujos hechos por Rembrandt sobre esos mismos temas durante la década de 1640.
La temática y el estilo de Maes cambiaron después de una visita a Amberes en c. 1665-7 para ver cuadros de Rubens, Van Dyck y Jordaens. A partir de entonces se convirtió en un retratista de moda, y produjo gran número de cuadros pequeños, de brillante colorido, cuyos modelos eran personas elegantemente vestidas (por ejemplo, *Retrato de un hombre*, c. 1675; Niedersächsische Landesgalerie und Städtische Galerie, Hannover). Estos cuadros pertenecen en su mayoría al período posterior a 1673, fecha en que Maes se trasladó a Amsterdam. Sus tonalidades son mucho más luminosas que las primeras obras con influencia de Rembrandt.

Maestro Bertram c. 1345-1415

El pintor alemán Maestro Bertram, nacido al parecer en Minden, aparece registrado por primera vez en Hamburgo en 1367. Su nombre figura en las crónicas de la ciudad vinculado a la ejecución de comisiones oficiales hasta 1387. Entre 1379 y 1383 pintó el gran retablo para el altar mayor de San Pedro, en Hamburgo (Hamburger Kunsthalle, Hamburgo) denominado Retablo Grabower. El realismo de que hace gala en esta obra anticipa ciertas características de la pintura flamenca del siglo XV y constituye un paralelo de la pintura de Bohemia de la misma época. La actividad más tardía del Maestro Bertram y la categoría de los altares de Buxtehuder y de Harvestehuder (Hamburger Kunsthalle, Hamburgo) son menos ciertos, pero se sabe que murió en Hamburgo tras ser considerado el pintor más importante de esta ciudad.



F. E. McWilliam: *Retrato de Elizabeth Frink*; bronce; altura 183 cm.; 1956. Harlow New Town, Inglaterra.

Maestro de Cabestany
fl. med.-fines del siglo XII

El Maestro de Cabestany fue un escultor formado, bien en Toscana, bien en el Rosellón, y su carrera se extendió entre mediados y fines del siglo XII.
Sus obras pueden encontrarse por lo general en dos zonas: sea en las iglesias situadas a ambos lados de la actual frontera entre Francia y España (algunos fragmentos de obras de esta zona puede verse en el Fitzwilliam Museum, Cambridge,



y en los Cloisters, Nueva York), sea en Toscana, especialmente en la abadía de S. Antimo. El tímpano de la iglesia que se encuentra en Cabestany, cerca de Perpignan (de ahí el nombre de Maestro), está decorada con escenas de la Muerte y la Asunción de la Virgen, cuyo cíngulo es sostenido por Santo Tomás. Esto puede indicar que el Maestro era de origen Toscano, ya que Prato, lugar de Toscana, era el más famoso de cuantos lugares pretendían la posesión del cíngulo de la Virgen.
Sin embargo, no es posible afirmar con seguridad que el Maestro fuese italiano, francés o catalán, pues carecemos de documentos para ello. Sus figuras de gran carga emocional, de enormes cabezas, están vestidas de ropajes a modo de togas, con pliegues que forman profundas acanaladuras.
Es posible que su uso tan personal de los surcos lo aprendiera en el examen de los sarcófagos de la última época romana o de comienzos del Cristianismo. También le gustaba trabajar el mármol.

Maestro de ES c. 1430-67

El Maestro ES, llamado así por la firma «E» o «ES» estampada sobre un grupo de dieciocho grabados, algunos de los cuales están fechados en 1466 y 1467, es el padre de la auténtica técnica del grabado sobre chapa de cobre.
Se considera bastante probable que la «S» significara Estrasburgo (Strasbourg), ya que en algunos de los grabados aparecen escudos alsacianos de armas; en torno a ellos se ha reunido una obra de más de trescientas planchas.
El Maestro ES fue el responsable de una revolución técnica al crear un intrincado repertorio de breves golpes de buril combinados con puntos y con líneas entrecruzadas para modelar sus formas. Sus obras más avanzadas son las planchas fechadas en 1466 y 1467. Los eruditos han llegado a la conclusión de que con toda probabilidad murió poco después de terminarlas. Pueden encontrarse ejemplos de su obra en el Graphische Sammlung Albertina, Viena.

Pedro Machuca: Palacio de Carlos V en los jardines de la Alhambra, Granada, comenzado en 1527.

Maestro de Flémalle
fl. c. 1375-1444

El pintor flamenco conocido como el Maestro de Flémalle debe su nombre a un grupo de pinturas sobre tabla que se encuentran en Frankfurt y que supuestamente provienen de una abadía situada en Flémalle-lez-Liège.
En la actualidad se suele identificar a este artista con Robert Campin. Aunque de éste no quedan obras documentadas, esta identificación parece tener una base sólida, porque los cuadros de artistas de quienes se sabe que fueron discípulos de Campin revelan un conocimiento íntimo del estilo del Maestro de Flémalle. Se han atribuido gran número de pinturas a esta personalidad compuesta que es Flémalle/Campin, pero la falta general de documentación impide que haya unanimidad de opinión sobre





Maestro de Flémalle: *La Virgen y el Niño ante un guardafuegos*; óleo sobre tabla de caoba; 64 × 49 cm.; c. 1430. National Gallery, Londres.

Nicolaes Maes: *Retrato de mujer*; óleo sobre tela; 90 × 72 cm.; 1667. Musée d'Arras.

la naturaleza precisa de su obra. Campin podría haber nacido en Valenciennes. En 1406 se había trasladado ya a Tournai, donde permaneció hasta su muerte. Desempeñó varios cargos importantes en el gremio de pintores y en la ciudad. Entre 1423 y 1428 los gremios tenían poder político en Tournai, y Campin llegó a ser concejal. Tras la reinstauración del patriciado fue perseguido por las autoridades, siendo sometido a juicio por supuesta inmoralidad en 1429 y 1432. A pesar de ello, siguieron haciéndole encargos municipales, mantuvo un gran taller y al parecer gozó de una posición sumamente próspera. Su discípulo más famoso fue Rogier van der Weyden.

Es probable que la más antigua de cuantas obras de Campin se conservan sea el tríptico del *Enterramiento* que se encuentra en la Home House Collection, Londres. Aunque este retablo mantiene el fondo dorado característico de las anteriores pinturas sobre tabla, la concepción de las figuras representa una notable ruptura respecto de la tradición del gótico internacional. Los voluminosos ropajes de las macizas figuras de Campin tienen una relación más directa con la escultura de Claus Sluter que con cualquier modelo pictórico anterior. Puesto que el motivo del ángel que se enjuga las lágrimas con el dorso de la mano está tomado, al parecer, de la *Fuente de Moisés* de Sluter, ejecutada para el centro del gran claustro de la cartuja de Champmol, en Dijon, la posibilidad de un contacto directo es sumamente probable. Desde el punto de vista iconográfico, la tabla de doble faz de *Los esponsales de la Virgen* (c. 1420-30; Museo del Prado, Madrid) es igualmente revolucionario, por cuanto la composición principal incorpora edificios románicos y del gótico flamígero para simbolizar la distinción entre el Antiguo y el Nuevo Testamento, y los rasgos del reverso simulan estatuas pintadas a la grisalla. Estas dos ideas se convirtieron pronto en características de la escuela holandesa primitiva.

La *Natividad* (Musée des Beaux-Arts) de Campin que se encuentra en Dijon contiene un paisaje notablemente naturalista. Aunque deriva de anteriores manuscritos iluminados, supone un progreso importante respecto de sus modelos, y al parecer representa la primera descripción de una vista de este tipo en el formato mayor de la pintura de tablas.

Pinturas como la del retablo Mérode (Cloisters, Nueva York) y la de *La Virgen y el Niño ante un guardafuegos* (National Gallery, Londres) se cuentan entra las primeras representaciones de grandes dimensiones de otro tema tomado de la iluminación de manuscritos, lo que se ha dado en llamar el «interior burgués».

Parece probable que los grandes paneles de Frankfurt de *La Virgen y el Niño, Sta. Verónica, La Trinidad* y el fragmentario *Ladrón en la Cruz*

(Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main), que le valieron a Campin su seudónimo, correspondan a una etapa posterior de su carrera. Se trata de concepciones solemnes y monumentales que, sin embargo, revelan una suprema delicadeza de toque. Los enormes retablos desmembrados de los que otrora formaron parte deben de haber figurado en las concepciones más grandiosas de la primera generación de la pintura holandesa primitiva. Como contemporáneo de Jan van Eyck y maestro de Rogier van der Weyden, el Maestro de Flémalle/Robert Campin se encuentra entre los pioneros del nuevo estilo naturalista holandés. Fue un osado innovador y resulta difícil formarse una idea cabal de la significación de su arte para su generación.

Maestro de las Horas de Rohan fl. c. 1410-25

El Maestro de las Horas de Rohan fue un miniaturista y pintor francés a cuyo taller pueden atribuirse unos treinta y cinco manuscritos, en su mayor parte libros de las horas. Algunos de ellos fueron hechos para Troyes, pero la mayoría estuvieron destinados a París; no todos contienen miniaturas ejecutadas por el propio Maestro. Su nombre se debe al más importante de estos libros de las horas (Bibliothèque Nationale, París; MS. Lat. 9.471), que en alguna fecha posterior del siglo XV perteneció a un miembro de la familia Rohan, cuyo escudo de armas fue añadido entonces. Este manuscrito contiene las miniaturas más extraordinarias de cuantas realizó el Maestro. El artista conocía y usaba una serie de composiciones y de figuras aisladas de los Limburg y del Maestro de Boucicaut, detalle que contribuye a hacer posible una datación y una localización de sus obras.

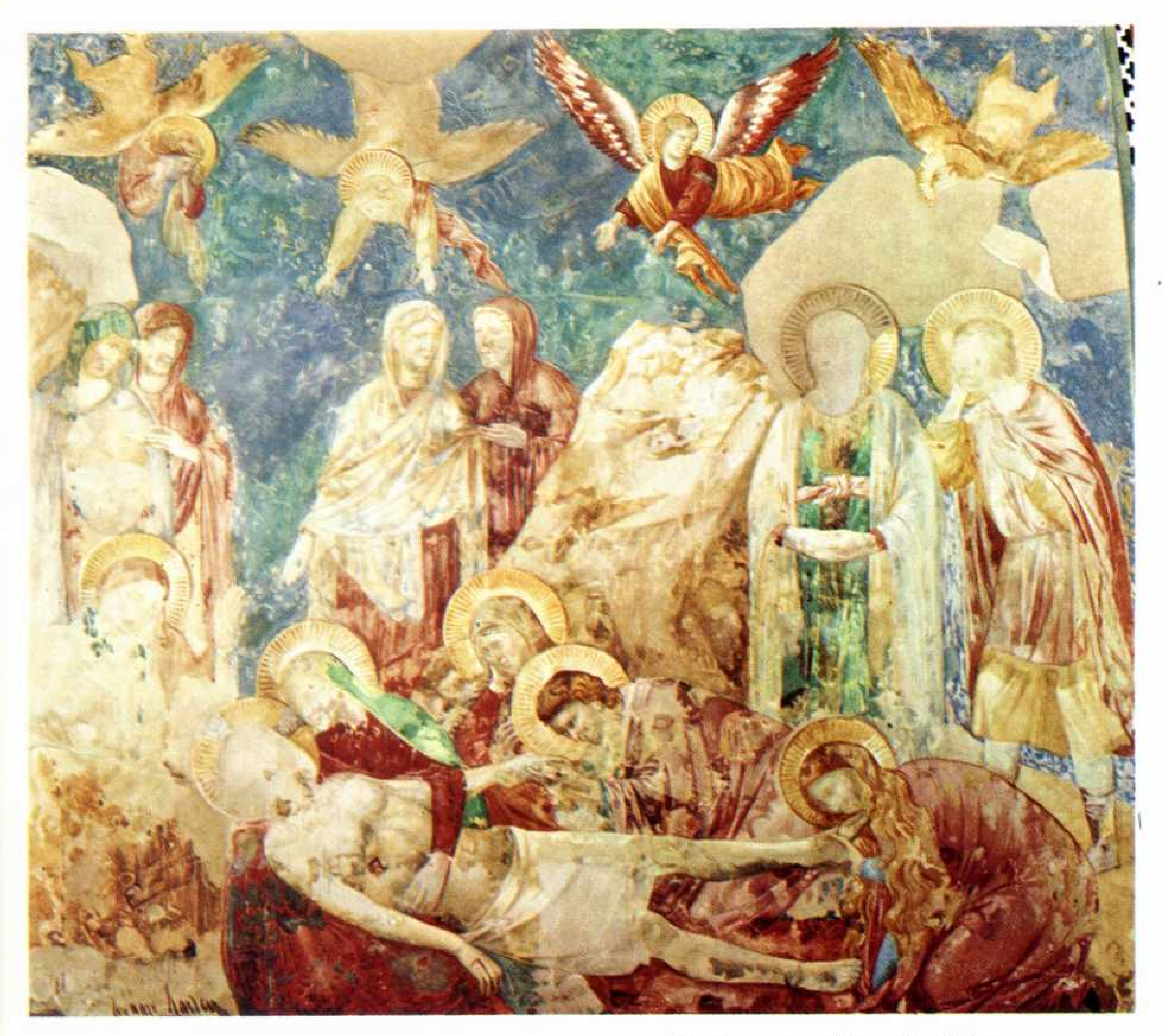
Se trata de un artista extraordinario al que se ha clasificado adecuadamente como «expresionista». A menudo cubre la totalidad del pergamino con sus composiciones, sin dejar espacio para las habituales orlas. Llena el espacio con unas cuantas figuras de perfil, de grandes proporciones, entre las cuales hay una gran tensión. Manifiesta una marcada predilección por los temas macabros: la *Lamentación*, el *Moribundo ante Cristo* y el *Juicio Final* son temas que presenta con una simplicidad descarnada. Al incluir figuras ampliadas (por ejemplo la de un cadáver) que hasta entonces sólo se habían representado en tamaño reducido en las orlas, les comunica una nueva intensidad.

Las Horas de Rohan, su obra más lograda e importante, es de carácter tardío. Otra obra mucho más pequeña, *Las Horas de Giac,* que actualmente se encuentra en Toronto (Real Museo de Ontario), es una de las primeras de este artista, pero en ella se advierten ya tendencias similares. Otra especialidad de su estudio son las largas series complementarias de los márgenes del anverso y reverso de cada página, que narran su historia independientemente

Maestro del Duque de Bedford: *El edificio del arco,* de *Las Horas de Bedford;* 41 × 28 cm.; c. 1423. British Library, Londres.

del texto y de las ilustraciones principales. De esta manera, la *Bible moralisée* está unida a *Las Horas de Rohan,* y los *Pèlerinages* de Guillaume de Digueville a *Las Horas de Cambridge.*

Existen muestras de que el Maestro de Rohan no sólo trabajó como miniaturista, sino también como pintor de tablas. Se le ha atribuido el fragmento de un retablo que se



Maestro de los frescos de Isaac: *Pietà*; fresco; finales del siglo XIII; iglesia superior de San Francisco, Asís.

encuentra en Laon y que representa a un donante con figuras de apóstoles. Hay un pergamino suelto con un dibujo sobre *El milagro de Bethesda* (Herzog Anton Ulrich Museum, Brunswick) que indudablemente es suyo.

Maestro del Duque de Bedford fl. 1405-35

El Maestro del Duque de Bedford tuvo a su cargo la dirección de uno de los establecimientos de iluminación más importantes de París.
El nombre por el cual se le conoce se debe a su mecenas, el regente de Francia, para el cual hizo sus dos obras maestras: *Las Horas de Bedford* (British Library, Londres; Add. MS. 18.850; c. 1423) y el *Breviario* (Bibliothèque Nationale, París; MS. Lat. 17.294; c. 1435). Estos libros profusamente ilustrados, en los cuales las miniaturas aparecen rodeadas por escenas más pequeñas colocadas en medallones en las orlas ornamentales, revelan un refinado sentido del color. Colaboró con los Maestros de Boucicaut y de Rohan; comparada con la de éstos, su técnica es más «pictórica».
Una pintura sobre panel del *Juicio Final* (Louvre, París) se ha atribuido al Maestro del Duque de Bedford.

Maestro del Hausbuch

fl. c. 1475-90

El artista alemán conocido como el Maestro del Hausbuch fue llamado anteriormente «Maestro del Gabinete de Amsterdam», porque la colección de grabados del Rijksmuseum de Amsterdam contiene ochenta y dos de los noventa y un grabados a la punta seca que de él se conocen. También se le llamó Maestro de 1480 por la fecha de uno de sus grabados.
El Maestro del Hausbuch debe su nombre a un notable volumen de dibujos llamado el *Hausbuch* que se encuentra en Schloss Wolfegg, cerca de Altendorf (lago Constanza, Suiza). En vida trabajó como dibujante, pintor y grabador en la zona central del Rhin y, probablemente, en las inmediaciones del lago Constanza. Es probable que utilizara planchas de peltre en lugar de cobre, ya que la mayor parte de sus grabados a la punta seca son obras únicas. La cualidad aterciopelada de sus líneas y su técnica pictórica señalan una ruptura total con las tradiciones del grabado en plata y en madera.

Maestro de Liesborn

fl. med. siglo XV

El Maestro de Liesborn debe su nombre al actualmente desmembrado retablo de la abadía benedictina de Liesborn, en Westfalia, del cual se conservan las tablas más importantes en la National Gallery de Londres. No sabemos nada sobre la localización del estudio de este pintor de Westfalia, y las pruebas documentales sobre su actividad son casi nulas. El altar mayor de Liesborn fue consagrado por el abad Heinrich von Kleve en 1465, junto con otros cuatro altares, y existen indicios de que él encargó las pinturas a los cinco. Puesto que llegó a abad en 1464 y no murió hasta 1490, puede deducirse que el año de 1465, a la luz de la crónica de la abadía, escrita entre 1515 y 1520, es la fecha más probable de realización del retablo de Liesborn. Aparte de esta afamada obra que permaneció en su lugar de origen hasta la supresión de la abadía en 1803, no existen más obras autógrafas comprobadas del Maestro de Liesborn. El intento de reconstrucción de su obra depende de las variaciones en cuanto a calidad aceptables para los historiadores y de cualquier innovación que pudiere postularse. La influencia de la escuela de pintores de Colonia del siglo XV es algo que salta a la vista. El carácter marcadamente holandés de la *Anunciación* del retablo de Liesborn (National Gallery, Londres), con la poco frecuente abundancia de detalles interiores, podría indicar incluso un contacto directo con los prototipos holandeses. Podría intentarse la datación de la *Anunciación* tomando como base el estilo del moblaje y, en consecuencia, podría fecharse también el retablo todo alrededor de 1480, pero presumiblemente no quedó terminado hasta 1490.

Maestro de los Frescos de Isaac fl. fines del siglo XIII

El Maestro de los Frescos de Isaac, probablemente un pintor romano, trabajó durante el último cuarto del siglo XIII. La medida de la enorme originalidad y extraordinario vigor de este artista nos la dan los intentos realizados de identificar al Maestro de Isaac con el joven Giotto, o con el maestro de éste. Si bien es probable que influyera sobre

Giotto, su obra es la de un artista de gran individualidad y madurez. Se le conoce por ese nombre debido a los frescos de Isaac y Esaú y de Isaac y Jacob situados en la segunda crujía del muro de la derecha de la iglesia superior de San Francisco, en Asís. Su taller pintó también los *Cuatro doctores de la Iglesia* en la bóveda de ingreso a la nave, y otras escenas del nivel superior de las dos primeras crujías de la nave. El sentido de la composición dramática del Maestro de Isaac se parece mucho al de Giotto, lo mismo que su comprensión y empleo de modelos clásicos para sus figuras. Se cuenta, junto con Cimabue, Cavallini y Giotto, entre los fundadores del nuevo estilo naturalista de pintura que apareció en Italia por esa época. El hecho de que no sea tan famoso como los otros se debe a su carácter anónimo y al escaso número de obras suyas que han llegado hasta nosotros.

Maestro de los Naipes

fl. c. 1430-60

El Maestro de los Naipes, que probablemente desarrolló su actividad en la zona del Alto Rhin y en Basilea, podría haber trabajado como pintor y como orfebre. Toma su nombre de una serie de naipes grabados. Los animales que en ellos figuran están copiados de las decoraciones pintadas en Maguncia en los márgenes de un grupo de biblias que se remontan a la década de 1450. Su modelado de las formas por medio de la acumulación de trazos y de sombreados ocasionales con líneas cruzadas guarda una relación muy estrecha con la técnica de los dibujos a pluma. La importancia del Maestro de los Naipes reside en su independencia cada vez mayor respecto de las técnicas de los plateros.

Maestro de María de Borgoña

fl. 1470-90

El Maestro de María de Borgoña fue el más destacado iluminador de libros flamenco que trabajó probablemente en Gante durante las décadas de 1470 y 1480. Se han llevado a cabo varios intentos de identificarlo, por ejemplo con Sanders Bening. El nombre por el cual le conocemos se debe a dos libros de horas hechos

Maestro de Naumburg: *Hermann y Reglindis*, de la serie de esculturas del coro oeste de la catedral de Naumburg; c. 1249-70.



Maestro de Moulins: *La Natividad*; c. 1480-3. Musée Rolin, Autun.



Maestro de Sta. Cecilia: *El retablo de Santa Cecilia*; tabla, 85 × 181 cm.; anterior a 1304. Uffizi, Florencia.

para María de Borgoña, hija de Carlos *el Atrevido* y de Margarita de York (1457-82). Uno de ellos se encuentra en Berlín (Kupferstichkabinett; MS. 78 B.12); el otro, en Viena (Nationalbibliothek; MS. 1.857). Entre las obras que se le atribuyen sobresalen las Horas de Engelbert de Nassau (Bodleian Library, Oxford; MS. Douce 219-20) y un libro de las horas que se encuentra en Madrid (Biblioteca Nacional; MS. Vit. 25-5). Al parecer, sus obras más antiguas constituyen un grupo de manuscritos que realizó durante la década de 1470, algunos de ellos para Margarita de York (St. John's College, Cambridge; H. 13, breviario, etc.).
Fue un maestro en la representación del espacio y de la luz, y a él se debe «el primer ejemplo de pintura al aire libre que se encuentra en el arte del Norte» (Pächt), y también introdujo soluciones originales para el problema de relacionar la imagen con la superficie de la página. Sus escenas dan la sensación de ser vistas a través de una ventana, y las orlas están pintadas exquisitamente con flores e insectos *trompe-l'oeil*.

Maestro de Moulins

fl. c. 1480-c. 1500

El pintor francés al que se conoce como Maestro de Moulins toma su nombre del tríptico de la catedral de Moulins, un retablo de la Virgen y el Niño rodeados por ángeles y que fue realizado por encargo del duque de Borbón alrededor del año 1498. Desde el punto de vista estilístico, se trata de una pintura análoga a la *Natividad* de Autun (Musée des Beaux-Arts) pintada para el cardenal Jean Rolin y que tiene que ser anterior a 1483. En ambas obras se manifiesta una clara influencia de Hugo van der Goes, de modo que es probable que su autor hiciera su aprendizaje en los Países Bajos. Se han atribuido a este maestro algunas otras obras, entre ellas el fragmento de *Carlomagno y el encuentro en la Puerta Dorada* (National Gallery, Londres), en el que hay detalles arquitectónicos de tendencia italianizante que podrían ser una consecuencia del estudio de Jean Fouquet. El estilo del Maestro de Moulins se caracteriza por la monumental claridad de la forma y por un empleo delicado pero profuso del color. Fue el último gran pintor francés perteneciente a la tradición del siglo XV.

Maestro de Naumburg

fl. c. 1230-70

El escultor alemán conocido como Maestro de Naumburg debe este nombre a la excepcional serie de esculturas del coro occidental de la catedral de Naumburg. Su estilo, tal como quedó plasmado en esta obra, está tan claramente definido que permite rastrear su actividad a lo largo de un período de 40 años aproximadamente. Una personalidad artística tan sobresaliente es algo excepcional en el siglo XIII, de ahí que la reconstrucción de su carrera requiera una gran cautela. Se ha reconocido la mano del Maestro de Naumburg en Noyon, pero al parecer también trabajó en Metz (fragmentos del Portal de la Virgen, catedral de Metz). Mucho más seguro es que c. 1239 se encontraba trabajando en Maguncia, donde tuvo a su cargo la escultura figurativa que decora el tabique occidental en cruz de la catedral. El desmembrado y diseminado relieve de *San Martín y el mendigo* (conocido como el *Jinete de Bassenheim*), que actualmente se encuentra en la iglesia parroquial de Bassenheim, podría haber estado emplazado originalmente en la catedral de Maguncia junto con la igualmente expresiva *Cabeza con diadema* y fragmentos de *El Juicio Final* (Bischöfliches Dom-un Diözesanmuseum, Maguncia). El coro occidental de la catedral de Naumburg fue construido por el obispo Dietrich a partir de 1249, y el interior está decorado con figuras de tamaño real de príncipes y princesas de su familia, la casa de Wettin. Junto con el *Jinete de Bamberg* (catedral de Bamberg), estas figuras llenas de dignidad

personifican los ideales más nobles de la caballería medieval, pero también retratan, dentro de límites estrechamente definidos, sus personalidades individuales. Pruebas internas demuestran que las esculturas fueron terminadas algunos años antes de la muerte del obispo Dietrich, acaecida en 1273, y que los expresivos relieves de la *Pasión*, así como las figuras del tabique occidental en cruz, corresponden a los últimos años de su vida.

Maestro de Sta. Cecilia
fl. c. 1290-1304

El pintor italiano conocido como el Maestro de Sta. Cecilia podría ser natural de Florencia. Debe su nombre al retablo de Sta. Cecilia (Uffizi, Florencia) pintado algunos años antes de 1304. Fue uno de los principales maestros que colaboraron en la *Leyenda de San Francisco*, en Asís (Iglesia superior de San Francisco), de la cual pintó la primera y las tres últimas escenas (las cuatro fueron pintadas cuando ya estaba terminado el resto del ciclo). Además, pintó dos retablos en S. Margherita a Montici, cerca de Florencia, y una tabla de *San Pedro entronizado* (S. Simone, Florencia). Todas sus escenas narrativas se caracterizan por figuras alargadas, de cabeza pequeña y manos con aspecto de rastrillo. Al margen de estas excentricidades, poseía un sentido admirable para la arquitectura, incluyendo a menudo representaciones de edificios clásicos apropiados en Roma. Sus ropajes tienen pliegues blandos, naturalistas. Hizo una contribución importante a la evolución artística en Italia a comienzos del siglo XIV.

Maestro de Wittingau
fl. c. 1380-95

El pintor bohemio conocido como el Maestro de Wittingau fue el artista de mayor importancia de la Europa Central en su tiempo. Se le conoce por el nombre del altar con alas creado para la iglesia de San Gil en el monasterio agustino de Trebon (antiguo Wittingau). Es probable que este retablo estuviese formado por cinco paneles con un gran panel central en el que estaba representada la *Crucifixión*. Sólo se conservan tres tablas de las alas: *Getsemaní, La Resurrección* y *El Enterramiento* (c. 1380-5; National Gallery, Praga). En el reverso de cada una de las tablas hay un grupo de tres apóstoles o santos.
El retablo fue desmantelado durante el siglo XVIII y dispersado por varias iglesias de las inmediaciones.
Es indudable que al Maestro de Wittingau se debe la introducción del llamado estilo «bello», que llegó a su punto culminante en Bohemia c. 1400. Los orígenes de su singular maestría no son fáciles de seguir hasta los precursores bohemios. Hacia fines del siglo XIV, la corte de Carlos IV de Praga constituyó un foro internacional para los artistas, lo cual podría explicar en parte las influencias italianas y franco-flamencas de su obra.
No basta para explicar su avanzada técnica, en la cual se combinan convenciones anteriores del gótico con una comprensión del claroscuro que fue revolucionaria para su época. Las tablas de sus retablos despliegan una concepción visionaria, mientras que la figura que sirve de centro a la composición aparece iluminada por una luz sobrenatural. Algunas pinturas atribuidas otrora a ayudantes se consideran actualmente como obras realizadas fundamentalmente por su propia mano. Entre ellas se incluye la *Crucifixión* de la capilla de Sta. Bárbara, cerca de Trebon (c. 1380-5; Galería Nacional, Praga), y la *Madonna Roudnice* (c. 1390-5; Galería Nacional, Praga). Esta Madonna se parece mucho a la Santa Catalina del reverso del panel de *Getsemaní*. Se trata de una obra importante en que se muestra, en una de sus imágenes más acabadas, el estilo «bello». No hubo ningún artista de la época que manifestase la influencia directa del Maestro de Wittingau, y hubieron de pasar algunos años antes de que su genio innovador fuese comprendido en Bohemia. Su influencia sobre la pintura de la Europa Central y Occidental y sobre la iluminación de manuscritos fue profunda y puede seguirse su huella c. 1400.

Maestro Francke fl. 1405-25

El Maestro Francke fue un pintor alemán que, según los documentos que lo acreditan, trabajó en Hamburgo. Es probable que hiciera su aprendizaje en Francia, tal vez en París, puesto que su estilo revela un conocimiento de la iluminación francesa



Maestro Francke: fragmento de la tabla central del retablo de Santo Tomás; 1424. Hamburger Kunsthalle, Hamburgo.

de manuscritos que sólo pudo conseguir por el contacto directo. Aunque se trata de uno de los pintores alemanes más importantes de su época, su reputación se basa en un número muy reducido de pinturas, entre las cuales el Retablo de Sto. Tomás (Hamburger Kunsthalle, Hamburgo) es la más importante. Fue encargado en 1424 por los comerciantes hamburgueses que mantenían negocios en Inglaterra para su capilla en la iglesia de San Juan. Aunque las ocho escenas que cubren las alas del altar están completas, sólo se conserva un fragmento de la tabla central. Las dos escenas de los extremos de las alas representaban la huida y el martirio de Santo Tomás Becket, mientras que el resto estaba dedicado a escenas de la Vida de Cristo. Originalmente, el panel central representaba la Crucifixión.
Francke fue un pintor que sobresalió en el elegante estilo gótico internacional. Sus colores están sabiamente dosificados y sus detalles, plasmados con realismo. Su manera de urdir la composición de cada panel es excepcional. En algunos de ellos ha logrado a la perfección una sensación de profundidad espacial con sus intentos de perspectiva en la arquitectura y con el escorzamiento de los objetos. Especialmente en el panel de *La flagelación* se combinan todas estas cualidades, y las figuras añaden drama por el contraste



Francesco Maffei: *Los israelitas comparten el maná*; óleo sobre tela; c. 1658-60. Santa Giustina, Padua.

Alessandro Magnasco: *Escena de la Inquisición*; óleo sobre tela; 44 × 83 cm.; Kunsthistorisches Museum, Viena.

de sus *poses* y expresiones.
La otra obra importante de este pintor es el retablo de Santa Bárbara (c. 1410; Amos Anderson Art Museum, Helsinki). Contiene ocho escenas de la leyenda de la vida de la santa. Una vez más aparecen las características del estilo gótico internacional. La encantadora escena rural —en la cual los andrajosos pastores traicionan a la santa mientras sus ovejas se transforman en saltamontes— ha sido comparada con miniaturas pintadas por los hermanos Limburg. Esta relación, y la composición menos atrevida de las escenas por comparación con las del retablo de Santo Tomás, hacen sospechar que se trata de una obra anterior.
El contraste entre las obras iniciales y finales de Francke queda bien patente en dos paneles que representan el mismo tema: *El hombre de las aflicciones* o *Cristo mostrando sus heridas*. El primero, en el Museo der Bildenden Künste, Leipzig, muestra a Cristo sostenido por ángeles en una postura angular desmañada, sujetando los instrumentos de la Pasión, que forman en conjunto un cuadro confuso sobre un fondo dorado. El segundo, en el Kunsthalle de Hamburgo, presenta una figura más monumental de Cristo dominando el panel con los cinco ángeles colocados en paneles secundarios. Resultan llamativos los rasgos del rostro de Cristo.
La influencia de Francke fue muy amplia y puede reconocerse en numerosos retablos del norte de Alemania y de los países bálticos.

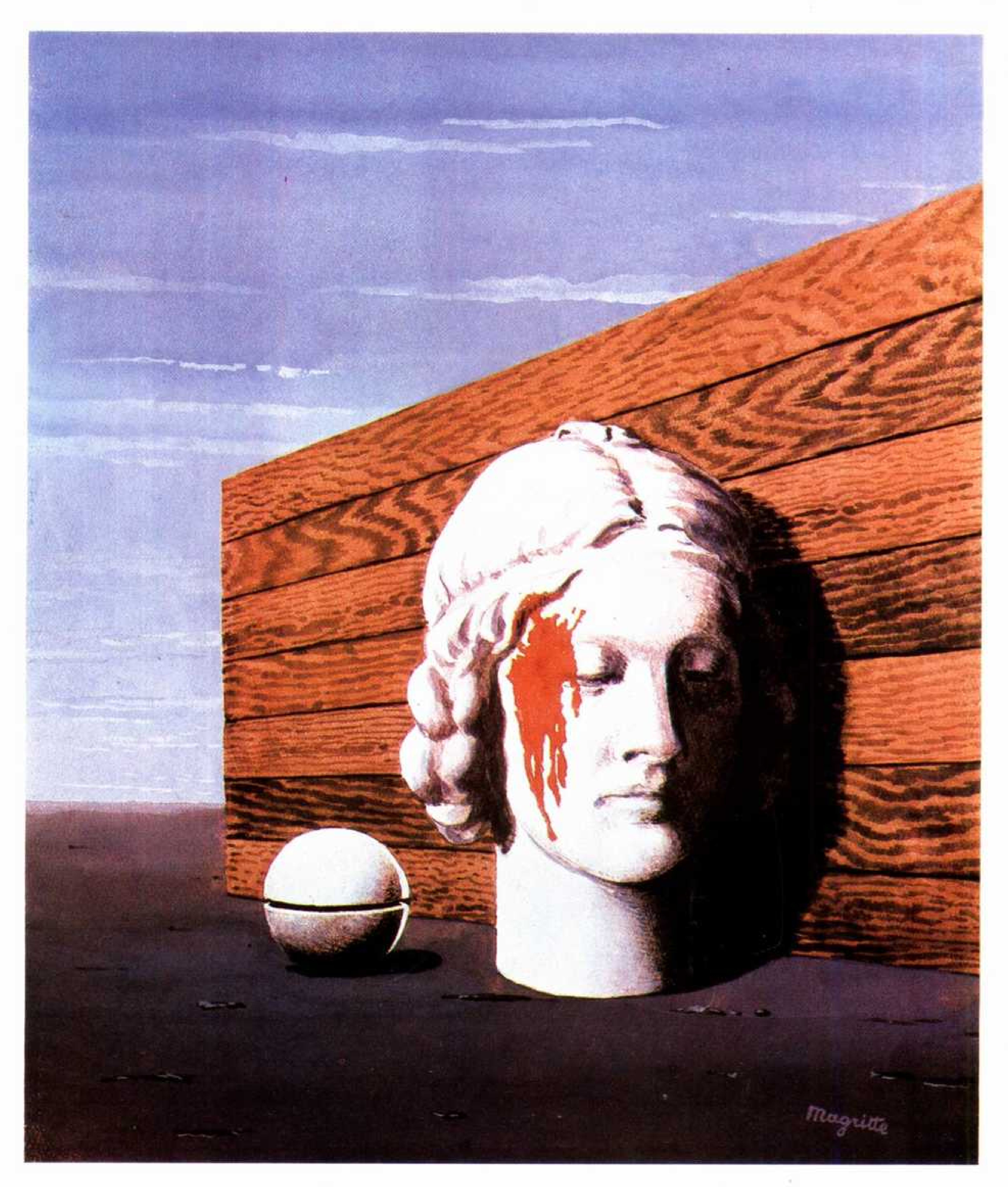
Maffei, Francesco c. 1620?-60

El pintor vicentino Francesco Maffei desarrolló sus actividades artísticas en Venecia, Brescia, Rovigo y Padua. A pesar del carácter provinciano de sus orígenes y de su carrera, Maffei es uno de los artistas más descollantes del siglo XVII veneciano. Bebió en las fuentes de los grandes maestros del siglo anterior, aprendiendo de ellos una frescura y un vigor cuya falta se hace sentir en el agotado y académico manierismo de sus contemporáneos metropolitanos. También acusó la influencia de pintores que anteriormente habían visitado Venecia, como Johann Liss y Bernardo Strozzi, aunque conservó un gusto muy personal por la pincelada suelta y los esquemas de colores disonantes.

Magnasco, Alessandro 1667-1749

El pintor Alessandro Magnasco, nacido en Génova, se trasladó a Milán entre 1680 y 1688. A comienzos

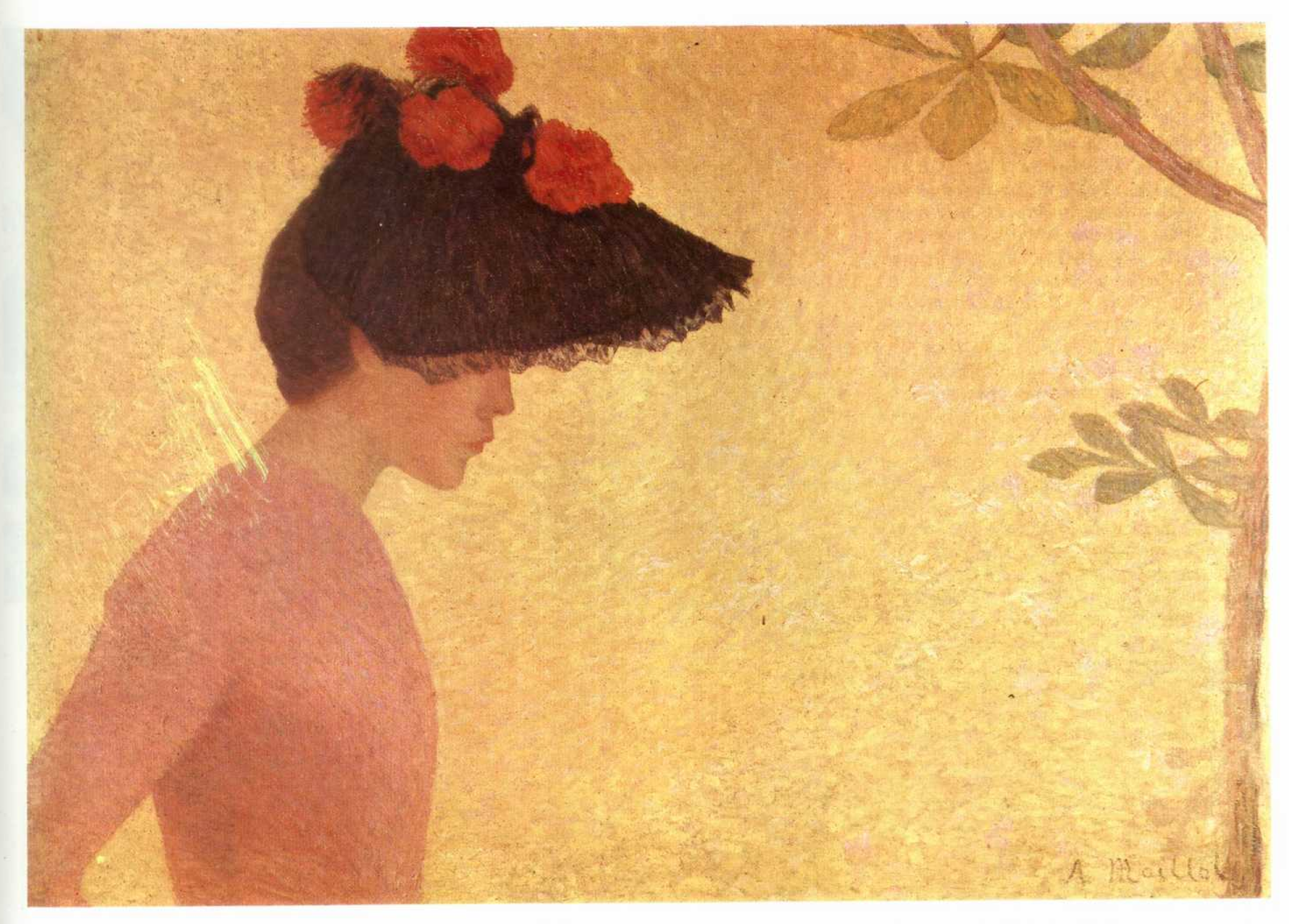
del siglo XVIII regresó a Génova y se especializó en pequeñas figuras situadas en paisajes silvestres, en los que se advierte la influencia de Salvator Rosa (1615-73) y del estilo de figura alargada de los últimos aguafuertes manieristas de Jacques Callot (1592-1635). Las pinceladas rápidas y fragmentadas de Magnasco y las figuras extravagantes y fantasmales tienen algo de frenético, de perturbador. Escogía temas extraños: brujas y magia, oscuras sectas religiosas, curanderos, escenas de juicio y de tortura, santos y monjes en éxtasis. Lo que no sabemos es si la intención de la obra es satírica o si es producto de un fanático religioso.



René Magritte: *Memoria*; aguada y acuarela sobre papel; 35 × 26 cm; c. 1942. Colección privada.

Magritte, René 1898-1976

El pintor surrealista belga René Magritte nació en Lessines, Hainaut. Estudió en la Académie des Beaux-Arts, Bruselas (1916-18). Su obra entre 1920 y 1924 manifiesta la influencia combinada del cubismo, el orfismo, el futurismo y el purismo, lo cual se advierte en el tratamiento de los temas de la vida moderna, en su brillante colorido y en su exploración de la relación entre la forma tridimensional y el plano sin relieve del cuadro. Pero en 1925, Magritte se sintió profundamente conmovido por reproducciones de los cuadros metafísicos de De Chirico y abandonó su estilo anterior.
En cuadros tales como *La túnica de la aventura* (1926; colección privada), que deben mucho a la obra realizada por De Chirico y por Ernst entre 1921 y 1924, expresó su percepción del misterio del mundo mediante yuxtaposiciones abruptas, irracionales, de objetos y mediante la evocación de una atmósfera de silencio, de trance.
A partir de 1925 fue miembro activo del grupo surrealista de Bruselas, pero permaneció al margen de la insistencia sobre el automatismo que imperó en el grupo parisino a mediados de la década de 1920. En septiembre de 1927 se trasladó al suburbio parisino de Le Perreux-sur-Marne, donde vivió durante tres años. Su ejemplo contribuyó al resurgimiento del ilusionismo en la pintura surrealista a fines de esa década.
A diferencia de Dalí, Magritte no se vale de la pintura para expresar sus obsesiones o fantasías particulares. Más que por la autorrevelación, su obra se caracteriza por la agudeza, la ironía y un espíritu de inteligente debate. Vemos, por ejemplo, que en los cuadros de palabras de 1928 a 1930 explora la ambigua relación que existe entre las palabras y las imágenes y los objetos que denotan. En obras como *La condición humana I* (1933; colección privada), en la cual una tela colocada sobre un caballete reproduce exactamente el paisaje «real» que se ve por la ventana, explora la relación entre el arte y la naturaleza.
Existe en sus cuadros una estudiada objetividad —a Magritte le gustaba dar la imagen de un burgués medio—, pero la frecuente repetición de temas de sofocación, y la sensación de claustrofobia que transmite la extrema falta de relieve del espacio pictórico, parecen responder a cierta ansiedad personal. Se ha interpretado que estos temas reflejan el recuerdo inconsciente del suicidio de su madre, quien se ahogó cuando él tenía catorce años.
En muchos cuadros, Magritte cuestiona nuestras concepciones del mundo —por ejemplo, altera la escala normal o desafía la ley de la gravedad— y da a entender que nada es seguro, que todo es misterioso. La fuerza de la imagen depende en todos los casos de lo impersonal del estilo, que hace pensar en un pintor de letreros e impide la duda. Se trata de un estilo que prácticamente no sufrió cambios a lo largo de toda la obra madura de Magritte, excepto durante la década de 1940. Entre 1943 y 1946 adoptó la pincelada y la paleta impresionistas, al parecer para encontrar alivio a la tristeza de la guerra. Durante el invierno de 1947 a 1948 —su período llamado «fauve» o «vache»— pintó una serie de obras que se caracterizan por el colorido violento



y las imágenes grotescas. En general, la crítica reaccionó de una manera hostil ante estos experimentos, y Magritte volvió a su estilo habitual. En su obra posterior, a pesar del número de obras maestras, se complace demasiado en la repetición de temas e imágenes de éxito, con lo cual su obra se vio contaminada por una inevitable blandura. La influencia de Magritte sobre el pop art fue significativa; las características intelectuales de su obra hacen que también acusen su influencia otras creaciones recientes de la vanguardia.

Maillol, Aristide 1861-1944

El escultor, pintor y artista gráfico francés Aristide Joseph Bonaventure Maillol nació en la ciudad de Banyuls-sur-Mer, en el sur de Francia. En 1893 montó una tienda de tapices, y el carácter plano y la formalización de sus primeros cuadros reflejan tanto el diseño de tapices como la influencia de Gauguin. Empezó a hacer esculturas en 1895, pero no se dedicó plenamente a esta actividad hasta 1900, después de pasar por un período de ceguera. Sus austeros bronces de desnudos femeninos, de diseño compacto y faltos de atractivo superficial, contrastaban de manera notable con el fluido impresionismo de Rodin. Aunque respondían a un movimiento tendente hacia el clasicismo y contra lo anecdótico surgido entre los escultores franceses más jóvenes, los robustos tipos femeninos recuerdan más las bellezas del lugar que al ideal griego. Sus últimas esculturas, como la *Figura sentada* (1930; Museum of Modern Art, Nueva York), evitan el monumentalismo.

Maitani, Lorenzo c. 1275-1330

Lorenzo Maitani fue un arquitecto y escultor sienés. Desde 1310 hasta su muerte, acaecida en 1330, Maitani fue «capomaestro» de la catedral de Orvieto. Aunque los documentos indican que Lorenzo tuvo a su cargo la supervisión de todos los aspectos de la fábrica de la catedral y se supone que fue el creador de las esculturas de la fachada, tomando como base un único documento de 1330. En él se hace referencia al bronce suministrado a Maitani para el vaciado de *El águila de San Juan*, uno de los *Cuatro símbolos de los Evangelistas* situados en la cornisa que recorre toda la fachada por encima de las tres puertas principales. Por encima de la puerta central hay un grupo exento de bronce que representa a la *Madonna y el Niño con ángeles*, y se observan similitudes estilísticas entre estos bronces

Aristide Maillol: *Perfil de una jovencita*; óleo sobre tela; c. 1895-6. Museo Hyacinthe Rigaud, Perpignan.

y los relieves de la fachada. Las cuatro crujías que dividen los tres pórticos están cubiertas de relieves tallados hasta la altura de la cornisa. Empezando por la izquierda, su contenido es el siguiente: *La creación y la caída, El árbol de Isaías* y las *Profecías sobre el advenimiento de Cristo, La vida de Cristo* y *El Juicio Final*. Aparte de su extraordinaria calidad, que a menudo parece poseer un lirismo gótico francés, en la serie se observan fascinantes muestras de los métodos de colaboración aplicados en un gran taller del siglo XIV. Las esculturas se encuentran en diversas etapas de realización, y de ello se deduce que diferentes obreros llevaban a cabo una secuencia de operaciones en toda la superficie de los relieves. Al parecer, esta operación respondió a los diseños de Maitani que, suponemos, intervino en cualquier momento, especialmente en la etapa final. Aunque se considera al taller de Maitani responsable de la mayoría de los relieves, los de la parte inferior de las dos crujías centrales fueron realizados por otra mano.

Si en cuanto al papel exacto que tuvo Maitani como escultor debemos basarnos hasta cierto punto en las conjeturas, no sucede lo mismo con su labor como arquitecto de la fachada de la catedral. Se conservan dos diseños para la fachada, hechos a pluma sobre pergamino. Probablemente el segundo de ellos, mucho más próximo al aspecto que tiene actualmente la fachada, fue el que se menciona como de Maitani en un inventario de 1356. Una comparación con el diseño anterior, de carácter anónimo, permite apreciar un cambio que tiende hacia un efecto más ancho, menos vertical. Sin embargo, se conservan los rasgos sobresalientes de un triple pórtico con aguilones, un rosetón y decoración con mosaicos y esculturas. El primero de los diseños, en el que se advierte un conocimiento de la arquitectura gótica francesa, podría reflejar la influencia de los extremos de los cruceros de *Nôtre-Dame* de París. Esto se combina con una preocupación por los elementos pictóricos y decorativos, que se ponen de manifiesto, sobre todo, en el emplazamiento del mosaico titulado *Coronación de la Virgen*, en el aguilón principal. Las modificaciones hechas por Maitani, encaminadas a lograr un efecto más extendido hacia los lados, subrayan este elemento más bien italiano del diseño, y el resultado es una profusión de arquitectura, escultura (en bronce y piedra) y mosaico que forma un conjunto espléndido.

Malevich, Kasimir 1878-1935

El pintor ruso Kasimir Malevich nació en Kiev. En 1902 se trasladó a Moscú para estudiar arte. Durante la primera década de nuestro siglo pintó paisajes y escenas de figuras de clara influencia impresionista. En 1907 conoció a Mijail Larionoff y a lo largo de los años siguientes compartió con él un vigoroso estilo primitivo en el que empleaban convenciones del arte popular, especialmente en lo que respecta a la representación de figuras rotundamente frontales. Sin embargo, los cuadros de Malevich tienen un color mucho más intenso, y la técnica de aguada sobre papel se presta a un tratamiento ampuloso. En ellos se refleja la influencia de Matisse, cuya obra vio en la colección privada de Sergei Shchukin.

En 1912, Malevich expuso sus cuadros de temas campesinos en la exposición «La cola del burro» celebrada en Moscú. El más reciente de éstos, *Recogiendo el centeno* (1912-13; Stedelijk Museum, Amsterdam), representa un alejamiento del estilo crudamente gráfico que le había unido a Larionoff, para acercarse a formas enormes y tubulares que en algo recuerdan a los cuadros de Picasso de 1908-9. En los cuadros de Malevich se advierte una asimilación progresiva de las influencias de la vanguardia occidental, lo que le coloca en marcada oposición a la tendencia antieuropea de Larionoff. *El afilador de cuchillos* (1912; Yale University Art Gallery, New Haven) combina la fragmentación cubista con la multiplicación futurista de la imagen. El cuadro cubista *Cabeza de campesino* (1912; Stedelijk Museum, Amsterdam) resulta arbitrario en cuanto a su relación con el tema si se le compara con los cuadros analíticos clásicos de Picasso y de Braque.

Después de romper con Larionoff, Malevich se puso en contacto con un nuevo círculo intelectual en el que estaban el escritor Kruchenykh y el compositor M. V. Matyushin. El grupo defendía el concepto de «alogismo», que era un intento



Lorenzo Maitani: Detalle de *El Juicio Final*; c. 1310-30. Catedral de Orvieto.

de romper con todas las conexiones causales. Un cuadro «alógico», como *Un inglés en Moscú* (1914; Stedelijk Museum, Amsterdam), consiste en la superposición de una variedad de palabras y de imágenes de una manera que no puede resolverse como se hace en los cuadros cubistas más intrincados, ya que echa por tierra cualquier tipo de lógica de la representación. El interés de Malevich por el arte popular se mantiene en la representación emblemática de los objetos cotidianos que recuerda la pintura de letreros. En *Mujer en una cartelera* (1914; Stedelijk Museum, Amsterdam) las formas abstractas simples son tan importantes para la composición como las referencias alusivas al mundo exterior en forma de collage y de letras.

La culminación del «alogismo» fue la producción de la ópera *Triunfo sobre el sol*, que con un libreto de Kruchenykh, música de Matyushin y diseños de Malevich se puso en escena en San Petersburgo en diciembre de 1913. El título mismo sugiere una subversión inquietante de los valores establecidos.

La eliminación del sol y su aprisionamiento en una caja, que lleva a cabo el héroe, puede compararse con la *Mona Lisa*



parcialmente borrada que aparece en un cuadro de 1914. Entre los diseños de Malevich figuraba un telón con un cuadrado negro, que para él simbolizaba el cero, lleno de las nuevas posibilidades surgidas al eliminarse el antiguo orden.
Este cuadrado había de adquirir para Malevich la significación de un icono. Pintado sobre un fondo blanco, ocupaba un lugar central —colgado en lo alto y sobre dos paredes— cuando en diciembre de 1915, en la exposición «O.10»

Kasimir Malevich: *Un inglés en Moscú;* óleo sobre tela; 88 × 57 cm.; 1914. Stedelijk Museum, Amsterdam.

organizada en San Petersburgo, expuso por primera vez sus cuadros «suprematistas». Estas composiciones no figurativas basadas en composiciones de simples formas geométricas eran, en general, derivaciones a partir del cuadrado. Limitándose a medios tan elementales y a un pequeño repertorio predefinido de colores «suprematistas», logró una independencia respecto del tema que no habían conseguido hasta entonces los pintores rusos de vanguardia. Algunos títulos de la exposición, como *Muchacho con morral* (que quizá sea el cuadro que ahora conocemos como *Supremus núm. 5* y que se encuenra en el Museo Estatal Ruso, Leningrado), deberían considerarse más como indicios de un intento de representar con elementos geométricos la interacción de las fuerzas y las masas que como una abstracción de la forma visible.
Malevich justificaba su suprematismo mediante una condena del arte representativo, al que consideraba un robo a la naturaleza, y decía que el artista debe construir «sobre la base del peso, la velocidad, y la dirección del movimiento».
La mayor parte de las primeras pinturas suprematistas se desprenden del *Cuadrado negro* por la austeridad de su concepción. Más adelante, las superposiciones y la incorporación de cuadriláteros irregulares darían lugar a una imagen más compleja. Malevich se enfrentó al dilema de que al crear imágenes abstractas, por medio de elaboración formal, aumentaba el contenido asociativo de la imagen, obstaculizando así su capacidad para transmitir sensaciones puras. En los cuadros de después de 1917 volvió a la estructura simple, tomando a menudo como base para sus cuadros nada más que una cruz. En otros casos, trabajó casi al borde de la percepción al pintar con blanco sobre blanco, confundiendo las lecturas espaciales al subrayar el hecho del pigmento. Cuando en 1918 pintó *Cuadrado blanco sobre un fondo blanco* (Museum of Modern Art, Nueva York) fue casi como reconocer que sus investigaciones habían llegado a un callejón sin salida.
Al mismo tiempo, miraba con poca simpatía a los artistas progresistas de la Rusia revolucionaria, que renunciaban a la pintura como actividad especulativa. Aunque apoyaba la revolución y no tenía un sentimiento religioso convencional, el pensamiento de Malevich poseía cierta orientación mística. Le interesaba presentar una nueva visión que, aunque no era posible fuera del contexto de una sociedad científica e industrial, no estaba relacionada de una manera directa con los problemas del diseño funcional. En *El mundo no-objetivo,* editado en Munich

en 1927, afirmó que el artista iría siempre por delante de la sociedad. Siendo esto así, él no podía suprimir voluntariamente sus propias ideas en favor de conceptos de utilidad definidos desde una perspectiva social.
Las actividades principales de Malevich durante la década de 1920 estuvieron relacionadas, al parecer, con la docencia. Invitado por Chagall en 1919 para enseñar en su escuela de Vitebsk, formó entre sus alumnos el grupo «Unovis» (1920), que llegó a ser lo suficientemente fuerte como para provocar la renuncia de Chagall cuando ambos discutieron.
En 1921 el grupo fue expulsado y después de 1922 estableció su base en Petrogrado. Bajo la dirección de Malevich, que prácticamente había dejado de pintar, el grupo hizo numerosos modelos que intentaban investigar sus teorías de la «planitud» y de los «arkitektorio» (forma arquitectónica básica).
Después de 1930 Malevich empezó a pintar nuevamente. Volvió a los temas campesinos de los que se había ocupado en sus años de juventud, empleando formas básicas, como si pretendiera establecer una nueva gramática de la forma en función del cuerpo humano. Este retorno parcial al arte figurativo podría haber sido un intento de ponerse a bien con la recientemente establecida doctrina oficial del «realismo socialista», que exigía que el arte debía resultar comprensible para las masas; pero con la escasez de material con que contamos sobre él en Occidente, cualquier evaluación de la última fase de Malevich entra en el terreno de lo conjetural.



Jean Malouel (atrib.): *Pietà*; panel; diámetro 64 cm. Louvre, París.

Malouel, Jean fl. 1396-c. 1419

El artista holandés Jean Malouel nació en Nimega. Llegó a ser pintor de corte y *Valet de Chambre* de los duques de Borgoña. Pertenecía a una familia de artistas que trabajó en Nimega, Guelders, en las postrimerías del siglo XIV, y fue tío de los hermanos Limburg, cuya carrera contribuyó a consolidar. En 1396 está registrado en París, donde trabajaba para la reina de Francia, pero en 1397 fue llamado a Dijon por Felipe *el Atrevido* que lo nombró pintor oficial de Borgoña. Pasó el resto de su vida al servicio de la corte borgoñona.

Aunque viajó para el duque a Conflans, París y Arras, y existen numerosos documentos que atestiguan lo variado de las actividades que desempeñó en Borgoña, los intentos para identificar su estilo individual siguen centrándose en las obras que le encargaron para el monasterio cartujo situado en las afueras de Dijon y conocido por la cartuja de Champmol. Esta fundación de Felipe *el Atrevido* fue un centro importante de actividad artística c. 1400, y allí Malouel trabajó en colaboración de Claus Sluter, pintando sus esculturas del gran claustro.
La cartuja fue demolida después de la Revolución francesa, y sus obras de arte fueron dispersadas. En 1398 se le encargaron a Malouel cinco grandes retablos, pero la única obra importante de la cartuja que podemos identificar es un retablo que actualmente se encuentra en el Louvre de París y que se sabe fue terminado en 1416, después de la muerte de Malouel, por su sucesor Henri Bellechose. Su completa iconografía presenta el martirio y la comunión mística de St. Denis, dominados por el Cristo crucificado y por las otras dos Personas de la Trinidad (a las cuales estaba dedicada la cartuja).
Desde el punto de vista estilístico, todo parece indicar la participación de dos artistas. Una obra aparentemente anterior en un estilo relacionado con éste y que lleva las armas de Borgoña en la parte posterior (Louvre, París) es atribuida por la mayoría de los eruditos a Malouel y es la obra clave para su identificación. Se trata de una de las pinturas circulares más antiguas de cuantas se conservan, y en ella se combina la Trinidad con una representación conmovedora del duelo ante Cristo muerto.
Entre otras obras que se le atribuyen figuran una *Pietà* (Musée des Beaux-Arts, Troyes) y una *Madonna con ángeles* (Staatliche Museen, Berlín). Es posible que esta última (en temple sobre tela) haya formado parte en algún momento de un díptico. Un dibujo del siglo XVIII de *Juan sin Miedo* (Bibliothèque Nationale, París; Colection Bourgogne XX fol. 308) podría estar basado en un retrato original de Malouel.



Edouard Manet: *Estudio de mujer*; carboncillo sobre papel; 55 × 41 cm.; 1881. Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam.

Édouard Manet: *Carreras en Longchamp;* óleo sobre tela; 44 × 85 cm.; 1864. Art Institute de Chicago.

Manet, Édouard 1822-83

Édouard Manet nació en París en 1832, y durante más de veinte años buscó el reconocimiento de la Academia y del público para sus telas originales, brillantes y enigmáticas en los salones anuales de París. Debido al entusiasmo que despertaron sus obras en el Salón, se convirtió en el primer artista importante en cuya carrera desempeñaron papeles decisivos tanto los periodistas como el público en general.

Su padre, alto funcionario del Ministerio de Justicia, le animaba a que estudiase Derecho, pero él prefirió la Marina. Viajó a Sudamérica como cadete naval en 1838. Pero después de haber sido suspendido dos veces en sus exámenes de ingreso en la Academia Naval (en 1848 y en 1849), consiguió la aprobación de su familia para ingresar en la École des Beaux-Arts, en el estudio de Thomas Couture, que por entonces era muy respetado por sus composiciones históricas académicas. Se dice que Manet discutía frecuentemente con Couture, pero a pesar de todo estudió con él durante seis años y adquirió la base de su técnica. Manet tenía veintiséis años cuando se presentó por primera vez a un Salón. Su *Bebedor de ajenjo* (1858-9; Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhague), una figura bohemia vestida con capa y sombrero de copa, fue rechazado en 1859. Pero en 1861 su *Cantante española*, de grandes dimensiones (1860; Metropolitan Museum, Nueva York), fue aceptada y mereció una mención de honor. Manet trabajó durante todo 1862 y comenzó 1863 exponiendo catorce telas en una galería de arte y enviando tres obras importantes al Salón.

Las tres fueron rechazadas, pero ese año un decreto imperial autorizaba a los artistas rechazados a exponer sus obras por separado en un Salon des Refusés. Allí, el gran cuadro de Manet *Le Déjeuner sur l'Herbe* (cuya denominación original era *Le Bain*, 1863; Musée du Jeu de Paume, París), en el que aparecían en un bosque mujeres desnudas junto a hombres vestidos, provocó un escándalo. La prensa se encargó de ridiculizarlo y una multitud de espectadores acudió a verlo. Desde entonces, las nuevas telas de Manet fueron siempre el centro de atención del público.

Cuando en 1865 el Salón accedió a exponer su *Olympia* (1863; Musée du Jeu du Paume, París), el alboroto adquirió proporciones aún mayores. Al año siguiente, su *Tocador de pífano* (1866; Musée du Jeu de Paume, París) fue rechazado.

Debido a ello, en 1867 no fue invitado a exponer en la Feria Universal de París, a lo que respondió Manet montando su propio puesto con 50 obras. Aquel mismo año, las autoridades le prohibieron exponer *La ejecución del emperador Maximiliano,* debido a las implicaciones políticas de su tema. (De este cuadro se conservan varias versiones; la más completa es la que se encuentra en la Städtische Kunsthalle, Mannheim).

Si, tal como lo había hecho Chardin antes que él, Manet se hubiese limitado a pintar bodegones y pequeños cuadros tópicos, podría haber conseguido que le perdonasen, e incluso que le aceptasen. Pero sus telas de la década de 1860 eran de grandes proporciones y provocaban la comparación con el arte grandioso del pasado. Manet conocía a los grandes maestros, pues había pasado seis años copiándolos. No se limitaba a pintar lo que encontraba a su alrededor, sino que pintaba también versiones modernas de temas antiguos. *Le Déjeuner sur l'Herbe* era una nueva versión de la *Fiesta campestre,* de Giorgione (c. 1510; Louvre, París), *Olympia* estaba basada en la *Venus de Urbino,* de Tiziano (1538; Uffizi, Florencia), y casi todas las telas de la mencionada década tenían un precedente en el arte de épocas anteriores. Pero en las variaciones de Manet, los motivos tradicionales se volvían enigmáticos, incluso ambiguos. Las ninfas desnudas de Giorgione y la Venus de Tiziano adquirían un aspecto decididamente indecente en una ambientación moderna.

Durante casi una década, Manet no dejó de desafiar al Salón con una secuencia de heroicas versiones de obras de artistas que iban desde Mantegna hasta Goya. Dio lugar a innumerables controversias, lo que significa que algunos le apoyaban. En 1860, Baudelaire le tomó bajo su protección, y durante un tiempo, el poeta y el pintor compartieron, al parecer, la misma concepción de heroísmo moderno plasmada por Baudelaire en su ensayo «El pintor de la vida moderna». En 1862 Manet conoció a Degas, y poco después a Pissarro, Renoir, y los demás pintores que formarían el grupo impresionista. En 1867, el novelista Émile Zola asumió su defensa.

Al terminar la guerra franco-prusiana e instaurarse la Tercera República, cambiaron las tornas. La obra de Manet fue habitualmente —aunque no siempre— aceptada en el Salón, y en 1873, su obra *Le bon Bock* (*Retrato de Émile Bellot,* 1873; Philadelphia Museum of Art), retrato de un joven bebedor, fue realmente todo un éxito de público. Claro que, por entonces, la atención de la gente estaba centrada en el nuevo escándalo artístico: el impresionismo.

A pesar de que Manet era respetado por los impresionistas, a quienes a veces llamaban «la bande à Manet», nunca expuso con ellos ni pintó cuadros dramáticos auténticamente impresionistas. Sin embargo, sus cuadros de comienzos de la década de 1870 parecen en cierto modo influidos por la obra impresionista, o tal vez por Berthe Morissot, que fue alumna suya en 1868, le sirvió de modelo en 1874 y acabó siendo su cuñada. Los cuadros de Manet empezaron a ser más pequeños, sus motivos, menos monumentales, y su pincelada, más discontinua. Se redujo el número de obras formales, e incluso las de mayores proporciones no pueden compararse con la escala de sus obras anteriores.

Durante la segunda mitad de esta década creó Manet su estilo más nuevo. Se trataba de una secuencia de retratos de la vida contemporánea en los cuales desarrollaba temas que estaban en germen en sus primeras



Édouard Manet: *Villa en Rueil;* óleo sobre tela; 92 × 72 cm.; 1882. National Gallery de Victoria, Melbourne.

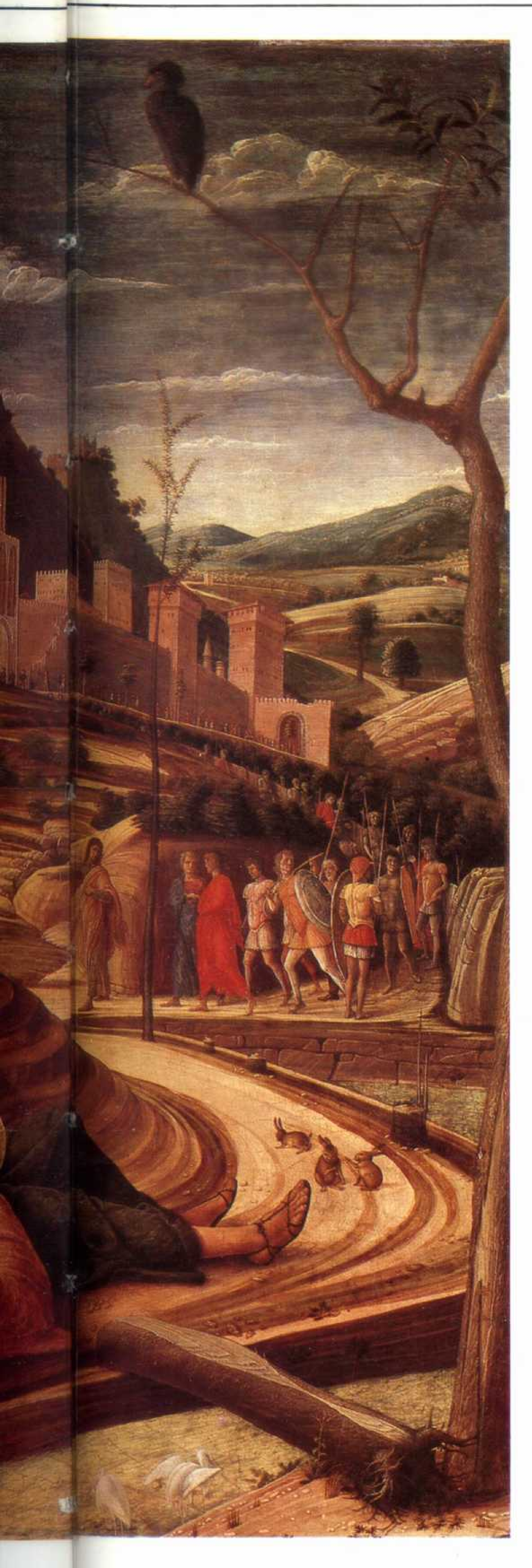
telas y en algunos retratos de Degas. Estos cuadros presentaban a tipos característicos de la época en su medio. Entre ellos figuran *La Prune* (1877; Paul Mellon Collection, Upperville, Virginia), una mujer que bebe a solas en un bar; *Nana* (1877; Hamburguer Kunsthalle, Hamburgo), que representa a una prostituta y su cliente, y composiciones basadas en cafés-conciertos y cervecerías (por ejemplo, *La servante de Bocks*, 1878-9; National Gallery, Londres). La carta escrita por Manet en 1879 en la que se ofrecía a decorar el nuevo ayuntamiento con escenas que representasen el corazón de París demuestra que el pintor estaba siguiendo un plan determinado.
En 1881, a la edad de cuarenta y nueve años, Manet logró su triunfo en el Salón. Su retrato del cazador *Pertuiset* (Museo de Arte, São Paulo) recibió la medalla de segunda clase, y con ella le fue concedido el derecho a exponer en futuros salones sin la aprobación del jurado. Desgraciadamente, por entonces sufría ya de ataxia locomotriz. Le atormentaban los dolores, caminaba con dificultad y, a medida que su estado de salud iba empeorando, cada vez trabajaba más al pastel. Sin embargo, pintó una última obra maestra: *La barra del Folies-Bergère* (1881-2; Courtauld Institute Galleries, Londres), que, en su motivo, una joven radiante que representa a la vida contemporánea, en su composición monumental y en su nueva y brillante técnica, reúne las diversas tendencias de sus obras anteriores. Fue un éxito en el Salón de 1882.
A comienos de 1883, cuando ya no podía moverse de la cama, le amputaron una pierna y murió poco después de la operación, el 30 de abril, a la edad de cincuenta y un años.

Mantegna, Andrea 1431-1506

Andrea Mantegna fue un pintor y grabador italiano y, según sus contemporáneos, también escultor. Era hijo adoptivo y aprendiz de un pintor y anticuario de Padua, Francesco Squarcione, y su primer encargo importante fueron los frescos con escenas de *Las vidas de los santos Santiago y Cristóbal* (1448-52; Eremitani, capilla Ovetari, Padua; destruida durante la Segunda Guerra Mundial). No cabe duda de que la aceptación de esta obra fue la causa de que le encargasen la realización del retablo de San Zenón (1456-9; San Zenón, Verona). En 1457 aceptó la invitación de Lodovico Gonzaga, marqués de Mantua, para trabajar como pintor de corte para él, y en 1460 se estableció en aquella corte humanista.
Los documentos recogen la variedad de las tareas por él desempeñadas: retratos, proyectos para edificios, tapices, jarrones y cuencos y frescos sobre temas religiosos y profanos. También creó diseños escenográficos sobre tela (los recientemente restaurados *Triunfos de César* c. 1486-c. 94; Hampton Court Palace, Londres) y pintó paneles del *Parnaso* y *El triunfo de la virtud* (c. 1497; ambos en el Louvre, París) para el *studiolo* de Isabella d'Este destinado a conservar sus antigüedades.
Visitó Venecia en 1448, y es posible que en Ferrara, en 1449, conociera a Piero della Francesca, cuyo monumentalismo quizá influyó en su estilo. Estuvo en Florencia en 1466, y entre 1488 y 1490 el marqués Francesco «cedió» sus servicios al Papa para que le pintase los frescos de una capilla del Belvedere Vaticano.
El arte florentino y el gusto del medio paduano por lo antiguo (su padre había visitado Grecia y tenía una extensa colección de antigüedades) fueron influencias decisivas sobre el estilo de Mantegna. Conocía los frescos vigorosos y esculturales que Andrea del Castagno había hecho en Venecia (1442, San Zaccaria). Otro florentino, Filippo Lippi, había trabajado en Padua c. 1434 (en la Capella del Podestà; actualmente destruida), y de él aprendió Mantegna la gravedad de estilo y la tridimensionalidad de Masaccio, de quien tal vez había sido discípulo Filippo. Además, los frescos pintados por Giotto en la Capella dell'Arena de Padua proclamaban cualidades fundamentalmente similares. Pero más importante para el joven Mantegna que cualquiera de estas influencias fue la llegada, en 1443, de Donatello y sus ayudantes para hacer el altar destinado a la basílica de San Antonio (el Santo Altar), y la estatua de *Gattamelata*, que se encuenra cerca de la basílica y que representa una reencarnación de Marco Aurelio. También llegó Uccello a la ciudad para pintar unos frescos monocromos (actualmente perdidos), que probablemente constituían una manifestación de su profunda preocupación por los problemas de perspectiva. Los ecos del arte de Donatello, impregnados de grandeza antigua, son una constante en la carrera de Mantegna, lo mismo que su apasionado interés por la perspectiva.
La importancia de Mantegna se debe a su afán evocador de la antigüedad, al estilo escultórico de sus figuras y a su sorprendente ilusionismo. En *El martirio de Santiago* (1554-7?; capilla Ovetari, Padua), observamos la escena desde abajo, con su fondo de ruinas romanas. Un soldado se apoya sobre una cerca que se encuentra en primer plano y que a su vez está unida al marco del fresco de la izquierda, de modo que el soldado penetra en nuestro propio espacio, mientras que la cabeza del santo ejecutado no tardará en rodar hasta nosotros. El Retablo de San Zenón recurre también a la perspectiva para reunir en una aireada loggia a los elementos de la *sacra conversazione* que habitualmente aparecen diseminados en paneles separados. Es probable que tomara esta concepción del retablo Barbadori de Filippo Lippi (encargado en 1437; Louvre, París) o de la original disposición de las figuras y el dosel arquitectónico del Santo Altar de Donatello.
En Mantua, en la Camera degli Sposi (1472-4; Palazzo Ducale), Mantegna creó otra «loggia» con escenas de la vida de la corte. Dos paredes aparecen enmarcadas en auténticas cortinas de cuero pintadas con oro, cortinas que Mantegna continúa en sus paredes pintadas, colgándolas detrás de la escena de la corte Gonzaga en una pared, y recogiéndolas (algo retorcidas por encima de la puerta) para dejar ver, sobre la pared contigua, el encuentro del marqués con su hijo, el cardenal Francesco Gonzaga. Detrás de ellos se extiende un paisaje sembrado de huellas romanas —un coliseo, una pirámide, una gran estatua, un mausoleo—, muestra también de las inclinaciones eruditas de la corte.
El estilo de figura de Mantegna, popular en su época en el norte de Italia, era demasiado frágil y lineal para atraer al Alto Renacimiento, pero su visión de la antigüedad siguió ejerciendo una gran fascinación. Jamás copió lo antiguo de una manera exacta, pero trató de recrear un espíritu de la antigüedad como en los nueve monumentales *Triunfos de César*, pintados en temple



sobre tela (temprano empleo de este apoyo), que imitan las esculturas y los monumentos triunfales romanos y siguen el ceremonial mantuano. La influencia de Mantegna abarca una extensa gama. Había comenzado a grabar, c. 1465, y tanto sus obras como las de una amplia escuela contribuyeron a popularizar sus cuadros. En parte fue el responsable de la transmisión de las ideas florentinas a su cuñado, Giovanni Bellini, entre ellas la idea del retablo unificado. Sus obras de Mantua aumentaron el interés



Andrea Mantegna: *La agonía en el huerto;* tabla; 63 × 80 cm.; 1455. National Gallery, Londres.

de Tiziano por lo antiguo cuando visitó la ciudad en 1523. También impresionaron a Giulio Romano cuando se estableció allí en 1524 y construyó el Palazzo del Tè (del cual un reseñador de la época dijo que había sido construido solamente para alojar *Los triunfos del César).* El período de Rubens como pintor de la corte (1600-8 con interrupciones) le convirtió, por así decirlo, al lenguaje de la pintura italiana.
Con el emprobrecimiento de Mantua, Carlos I compró los *Triunfos* juntamente con otros cuatros y con esculturas antiguas en 1629. Richelieu llegó a adquirir los cuadros del *studiolo* después del Saco de 1630. La Camera degli Sposi permanece como un recordatorio de la pasión de los mantuanos por lo antiguo, tanto en el teatro como en las procesiones, el ceremonial, la erudición y el arte. Es muy probable que su ilusionismo provenga de la antigua decoración al fresco, del mismo modo que el Palazzo del Tè imita el diseño de una villa romana, y que las iglesias de Alberti en Mantua están basadas en templos y arcos de triunfo antiguos.

Maratti, Carlo 1625-1713

Principal exponente del clasicismo del alto barroco durante el siglo XVII en Roma, Maratti, como pintor, se dedicó principalmente a la producción de retablos de estilo grandioso. Alumno de Andrea Sacchi y amigo del teórico Pietro Bellori, compartió la admiración de éstos por Rafael y Annibale Carraci y su desaprobación de los estilos más radicalmente barrocos de Bernini y de Pietro de Cortona. Después de una etapa de rivalidades con el protegido de Bernini, Baciccia, durante la década de 1670, el estilo de tendencia clásica y algo académico de Maratti se impondría a la pintura romana durante el resto de su larga vida.



Carlo Maratti: *Autorretrato;* tiza roja sobre papel; 37 × 27 cm.; 1684. British Museum, Londres.

Marc, Franz 1880-1916

En su obra de madurez, el pintor alemán Franz Marc mantuvo una relación mística entre la forma y el color, tomando como tema los animales. Al igual que Kandinsky, con el cual organizó la primera exposición del Blue Reiter en Munich en 1911, adoptó una actitud espiritual respecto del color y el contenido de sus cuadros.
Era hijo de un pintor menor de paisajes y retratos y, tras haber estudiado teología, recibió una completa formación artística académica en Munich (1900-3); también visitó París en 1903 y posteriormente en 1907.
En las obras de su primera época, la mayoría de ellas destruidas, los animales ya ocupaban un lugar de importancia. Las configuraciones decorativas planas del *Jugendstil* le liberaron de un servil estudio de la naturaleza, y sus primeras pinturas decorativas están llenas de vida gracias a la luz del arte impresionista y al color de Van Gogh, cuyos cuadros le habían causado especial impresión en París.
Después de su segunda visita a París, en 1907, se dedicó al estudio riguroso de la anatomía animal, y pintó en diversos estilos postimpresionistas, entre ellos el divisionismo. Creó un método rítmico para representar a los animales en el paisaje, que más tarde llamó «la anatomización del arte».
En 1910 ya había adoptado una teoría de colores simbólicos, y el color acusado y sin relieve de sus cuadros, que recuerda al fauvismo

y al *Brücke*, le puso al borde de la abstracción expresionista (por ejemplo en *Casa en un paisaje*, 1910; Museo Folkwang, Essen). En estas obras pretendía transmitir en color simbólico los ritmos de la naturaleza y de la vida animal. En febrero de 1911, cuando junto con Kandinsky se unió al *Neue Künstervereinigung*, escribió: «no hay "temas" ni "colores" en el arte, sólo hay expresión». Más tarde admitiría que la pintura de Kandinsky le había permitido utilizar el color para liberar y comunicar sus emociones. Sus cuadros cobraron mayor expresividad y sus colores se volvieron más intensos, con animales y paisajes mezclados en un espacio rítmico continuo (por ejemplo, *Caballos azules*, 1911; Walker Art Center, Minneapolis). Tras participar en la exposición del *Blaue Reiter* y hacer, junto con Kandinsky, el almanaque *Blaue Reiter*, se trasladó a París en 1912 con Macke (al que había conocido en 1910) y visitó a Robert Delaunay, cuyas series cromáticas de cuadros-ventanas causaron en él una honda impresión. La interpretación del tema y del medio en la obra de Marc posterior a 1912 tiene una deuda importante con las teorías de «simultaneidad» órfica de Delaunay y con el cubismo, del que dijo que era una «construcción mística hacia adentro». También ejercieron una enorme atracción sobre Marc los ritmos de la pintura futurista, y le impulsaron todavía más hacia la abstracción. En 1913 los animales de sus cuadros habían adquirido ya una importancia menor, quedando dominados por formas geométricas arremolinadas de brillantes colores (por ejemplo, *Tirol*, 1913-14; Neue Pinakothek, Munich). Después de participar en el *Erster Deutscher Herbstsalon* de Walden, en 1913 en Berlín, Marc abandonó totalmente el empleo de temas. Desde ese momento, se ocupó de una manera casi exclusiva de composiciones abstractas a las cuales puso títulos como *Formas en combate*, *Formas rotas* y *Formas gozosas*. Después de trasladarse a Ried (Alta Baviera) en 1914, tuvo que alistarse en el ejército y fue muerto en Verdún en 1916.





Marées, Hans von 1837-87

El pintor alemán Hans von Marées estudió con Carl Steffek en Berlín (1853-5) y con Carl Piloty en Munich (1857-64). A comienzos de la década de 1860 empezó a trabajar del natural influido por la Escuela de Barbizon, y pintó paisajes en los cuales los grupos de figuras aparecen integrados con la ambientación. En 1864 el conde

Franz Marc: *Dos gatos;* óleo sobre tela; 74 × 98 cm.; 1912. Offentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum Basilea.

Hans von Marées: *Autorretrato con Franz Lenbach;* óleo sobre tela; 1863. Neue Pinakothek, Munich.



Marino Marini: *Jinete;* bronce
163 × 155 cm.; 1947.
Tate Gallery, Londres.

Schack lo envió a Italia a copiar cuadros de los viejos maestros. Esto desembocó en un estilo más ricamente pintado pero menos realista en cuanto a los detalles, evolución acentuada por una estancia en París en 1869, durante la cual es probable que hubiera visto obras de Puvis de Chavannes. A partir de entonces, la obra de Marées se acerco más al simbolismo por su temática (por ejemplo, *La Edad Dorada;* versión de 1879-85 y el *Jardín de las Hespérides,* 1884-5, ambas en la Neue Pinakothek, Munich) y cobró mayor monumentalismo en su estilo (por ejemplo, *Amigos del artista en una pérgola,* 1873; parte del fresco pintado para la Stazione Zoologica, Nápoles). Influido por las ideas estéticas de Konrad Fiedler y de Adolf von Hildebrand, Marées intentó reconciliar la sensación táctil de la tercera dimensión con las exigencias tridimensionales del plano pictórico. La constante reelaboración de sus últimas telas evidencia su imposibilidad de lograr este objetivo.

Margaritone d'Arezzo 1261-93

El pintor románico toscano Margaritone d'Arezzo trabajó en un estilo similar al de Coppo di Marcovaldo y Guido da Siena. Nuestra información sobre este artista la hallamos, en su mayor parte, en las *Vidas* de Vasari, donde al parecer ocupa un lugar prominente, no tanto en virtud de su calidad artística como por el hecho de haber nacido en el mismo lugar que Vasari. De una de sus obras dice Vasari que fue ejecutada «con diligencia y gracia... las pequeñas figuras que en ella aparecen están acabadas de una manera tan minuciosa que parecen la obra de un iluminador». Esto coincide con lo que

Margaritone d'Arezzo: *Virgen con el Niño entronizados, con escenas de la Natividad y de vidas de santos;* tabla; 76 × 169 cm.; c. 1262. National Gallery, Londres.

podemos observar en las obras del artista que han llegado hasta nosotros, por ejemplo en su *Virgen y Niño entronizados* (National Gallery, Londres), donde las figuras están contenidas en una forma almendrada *(mandorla).* También afirma Vasari que Margaritone talló esculturas en madera, que experimentó con la tela como soporte y que además era arquitecto.

Marini, Marino 1901-80

El escultor y pintor italiano Marino Marini nació en Pistoia y estudió en la Academia de Arte de Florencia con Domenico Trentacosta. Enseñó en la Escuela de Arte de Villa Reale, Monza (1929-40), y en 1940 fue nombrado profesor de escultura en la Academia Brera, Milán. Fue un gran viajero e hizo en la década de 1930 frecuentes visitas a París, donde conoció a Kandinsky, Maillol y Picasso, entre otros. Entre 1942 y 1946 vivió en Suiza y entró allí en contacto con Fritz Wotruba y Alberto Giacometti. Más tarde vivió y trabajó en Milán.
Sus obras más conocidas —escultura, pintura y obra gráfica— son las cabezas retrato y los temas

de «Pomona» y del «Caballo y jinete» (por ejemplo, *Jinete*, 1957; colección Peggy Guggenheim, Venecia). Después de la Segunda Guerra Mundial, el desarrollo del último de estos temas reflejó las ideas de Marini sobre la tragedia de la existencia humana (por ejemplo, *Caballo y jinete*; bronce; 1947; Tate Gallery, Londres). También es famoso por sus bustos retrato (por ejemplo el de *Igor Stravinsky*, 1950; San Francisco Museum of Art).

Marisol 1930-

Marisol Escobar, que jamás utiliza su apellido, es una escultora *pop* americana. Venezolana, nacida en París, estudió en la École des Beaux-Arts de esta ciudad en 1949, y más tarde con Hans Hoffmann en Nueva York. El suyo es un arte de montaje *pop*, en un estilo más refinado y caprichoso que el de Claes Oldenburg y menos salvaje que el de Edward Kienholz. Marisol crea grupos de figuras en madera mediante el tallado, el dibujo y el clisé, que resultan sorprendentes por su originalidad, su mezcla de ingenuidad y expresividad y la combinación de materiales diversos para crear un lenguaje muy personal. Todo ello hace de la artista una figura peculiar dentro del arte americano contemporáneo.



Marisol: *La familia;* madera pintada y otros materiales en tres secciones; 210 × 166 cm.; 1962. Museum of Modern Art, Nueva York.

Marmion, Simon c. 1420-89

Simon Marmion fue un pintor francés que trabajó en Flandes en la época en que el magnánimo Felipe *el Bueno* (duque de Borgoña 1419-67) ejercía su mecenazgo sobre los artistas. Marmion nació en Amiens, y vivió allí hasta 1454. Más tarde se trasladó a Valenciennes, donde se sabe que vivió entre 1458 y 1483. Allí trabajó en la editorial del amanuense e historiador Jean Mansel; el llamado «Maestro Mansel», un pintor de la tradición del Maestro del duque de Bedford, colaboró con él y quizá fuera también su maestro. Algunas miniaturas de la suntuosa obra del Maestro Mansel titulada *La Fleur des Histoires* (Bibliothèque Royale Albert I, Bruselas; MS. 9.231-9.232) pueden haber sido hechas por el joven Marmion.
La primera obra hipotéticamente asociada a su nombre fue el fragmentario retablo de St. Bertin (Staatliche Museen, Berlín, y National Gallery, Londres). Los paneles conservados representan escenas de la vida del santo; la narración está perfectamente controlada y presenta detalles exquisitos. La misma mano colaboró en las *Grandes Chroniques de France* (Biblioteca del Estado, Leningrado), en otra copia de la *Fleur des Histoires* (Scottenstift, Viena; MS. 139-140), y en numerosos devocionarios. En todos ellos se advierte la influencia que ejercieron sobre el artista Jan van Eyck y Rogier van der Weyden, pero su habilidad para contar una historia no tiene precedentes.

Martin, John 1789-1854

John Martin fue un pintor y grabador inglés de temas históricos y también de paisajes. Nació en Haydon Bridge, Northumberland, y expuso su primer cuadro histórico importante, *Josué ordenando al sol que se detenga sobre Gibeón* (Grand Lodge Museum, Londres) en la Real Academia en 1816. Se especializó en la pintura de temas históricos catastróficos, en los cuales aparecen multitudes de figuras convulsionadas en medio de un paisaje turbulento o empequeñecidas por complejas y variadas fantasías arquitectónicas.
A Josué le siguió una serie



John Martin: *El descenso de las aguas;* óleo sobre tela; 132 × 203 cm.; 1840. General Assembly of the Church of Scotland, Edimburgo.



Masaccio: *Boceto de un estudiante;* lápiz y tinta sobre papel; Uffizi, Florencia.

de telas igualmente sensacionales: *El festín de Baltasar* (1821; Mansion House, Newcastle-upon-Tyne), *La caída de Nínive* (1827-8) y trilogías sobre los temas del *Diluvio* (1826-40) y el *Juicio Final* (1851-4). Martin se convirtió en un tenaz opositor de los representantes del mundo artístico londinense, que no le habían dispensado un trato muy deferente, y en la década de 1820 se dedicó a promover sus cuadros editándolos en sus propias reproducciones de media tinta. Sus cuadros y grabados, y sus ilustraciones para el *Paraíso perdido* (1825) y el *Antiguo Testamento* (1831-5) tuvieron una gran aceptación entre el público, tanto en Inglaterra como en Francia, influyendo sobre pintores y escritores, que van desde Thomas Cole hasta Victor Hugo.

Masaccio 1401-28?

El pintor italiano Tommaso Cassai nos resulta más conocido por su mote de «Masaccio», que es una forma abrevida de «Tomasaccio», que en italiano actual equivaldría a algo así como «Tomasón». Masaccio murió prematuramente, a los 26 ó 27 años, pero su breve carrera fue lo bastante larga como para pintar algunos cuadros de tan enorme impacto que no sólo afectaron el curso de la pintura florentina, sino también el de la pintura europea en general.

Había nacido el 21 de diciembre de 1401 en Castel San Giovanni, la moderna San Giovanni Valdarno. Esta población, situada en el valle del Arno superior, se encuentra a unos cuarenta y cinco kilómetros de Florencia y a unos treinta kilómetros de Arezzo. El padre de Masaccio era un joven notario; su madre, Mona Jacopa di Martinozzo, era la hija de un tabernero de una ciudad próxima.

Más alla de lo que puede inferirse de sus cuadros, es muy poco lo que conocemos de la vida de Masaccio. No sabemos nada sobre la formación de Masaccio. Dadas las características del sistema de aprendizaje, es probable que ya en 1410 se encontrase aprendiendo su oficio.

La primera de las obras de Masaccio que conocemos, un retablo de la *Virgen y el Niño con dos ángeles y cuatro santos* (1422; de San Fiovenale di Cascia, cerca de San Giovanni; actualmente en los Uffizi, Florencia), nos da cierta idea sobre lo que pudo haber sido su formación como pintor. Masaccio tenía veinte años cuando fue terminada esta pintura. Nos demuestra que ya por entonces estaba interesado por el espacio, ya que no sólo las líneas del piso señalan un intento de comprender las leyes de la perspectiva lineal, sino que esto se repite en la estructura del trono, con sus lados inclinados y con su respaldo curvo. El sentido del espacio se ve incrementado por el aparente modelado de los ropajes y los rostros y por el empleo alternativo de luz y de colores oscuros.

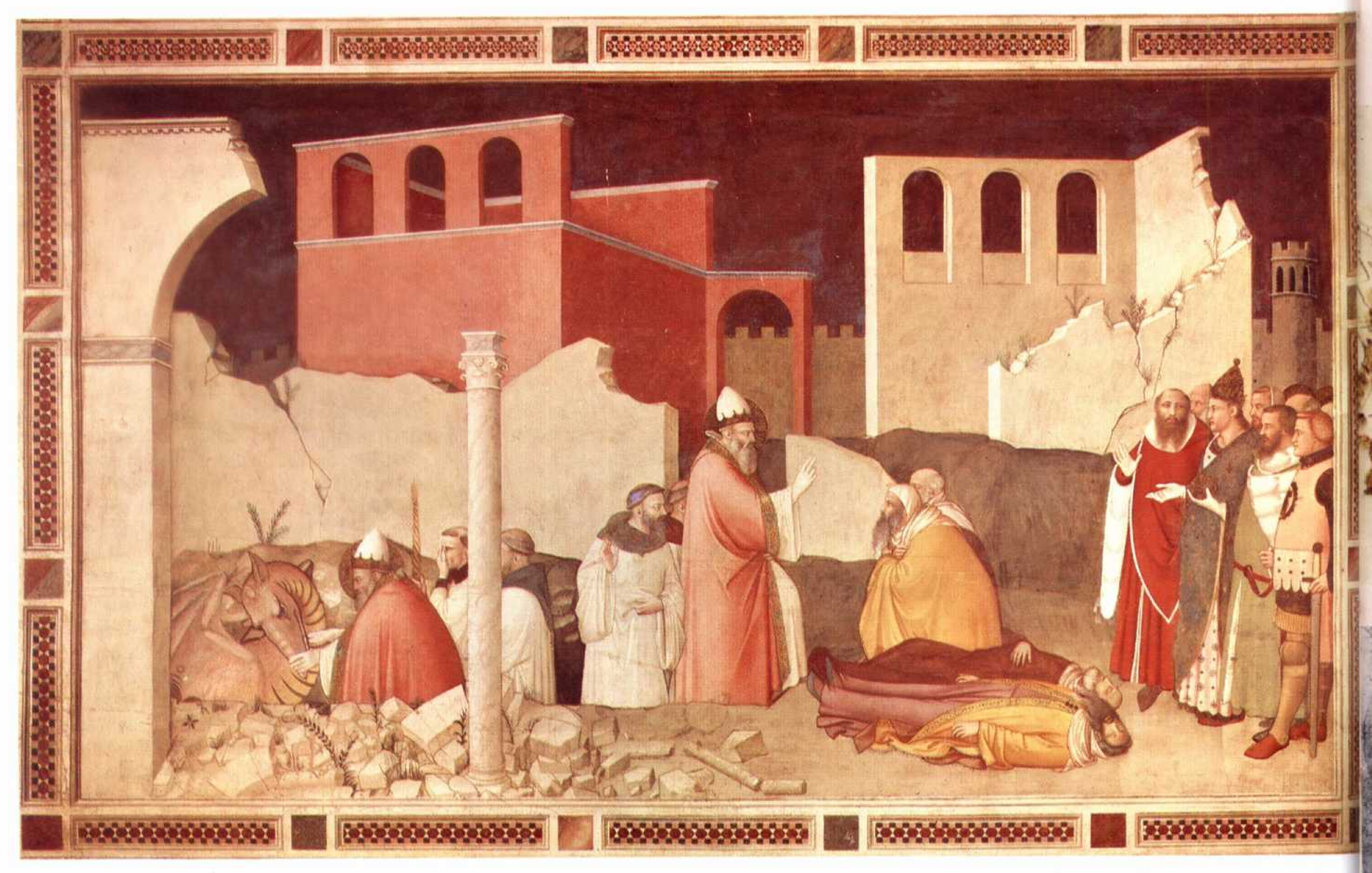
La totalidad de la obra autentificada de Masaccio que se conserva, además de las pinturas de San Giovenale, fue consecuencia de cinco encargos: la *Madonna y el Niño con Santa Ana,* llamada «Netterza» (c. 1424; Uffizi, Florencia); el retablo de Pisa (cuyos paneles se encuentran dispersos), un fresco de *La Trinidad* emplazado en Santa Maria Novella, Florencia; los frescos de la capilla Brancacci de Santa Maria del Carmine,

Masaccio: *Madonna y Niño con ángeles*, del retablo de Pisa; panel; 136 × 73 cm.; 1426. National Gallery, Londres.



Florencia, y *Los Santos Jerónimo y Juan el Bautista*, de un retablo que se encontraba originalmente en Santa Maria Maggiore, Roma. La primera de estas obras, la *Madonna y Niño con Santa Ana*, Uffizi, fue pintada con la ayuda de Masolino c. 1424 para la iglesia de San Ambrogio, Florencia. La cronología de las demás obras conocidas no es clara, pero todas ellas parecen haber sido pintadas entre 1425 y la muerte del artista, probablemente en algún momento de 1428. Parece posible que Masaccio pintara *La Trinidad* de Santa Maria Novella, Florencia, en 1425 y 1426, quizá para la festividad del Corpus Domini de uno de aquellos años, aunque estilísticamente la pintura es tan avanzada, que bien podría corresponder a una fecha posterior a la de la primera obra del pintor de la capilla Brancacci. Es probable que Masaccio ayudara a Masolino a planear los frescos de la capilla Brancacci en Santa Maria del Carmine durante 1425, y que luego empezara él mismo a pintar allí en algún momento después de la partida de Masolino para Hungría, en septiembre de aquel mismo año. Masaccio debió haber trabajado en ellos en 1426 y puede que también durante el año siguiente. El retablo de Pisa aparece documentado durante gran parte de 1426, mientras que la tabla de los *Santos Jerónimo y Juan Bautista* (National Gallery, Londres) del retablo de Santa Maria Maggiore podriá haber sido pintada durante el viaje que Masaccio hizo a Roma en 1427 ó 1428. Desde las líneas experimentales convergentes del tríptico de San Giovenale, pasando por todas sus obras siguientes, Masaccio desarrolló dos temas que habrían de mantenerse como fundamentales en la historia de la pintura occidental. El primero es la lograda representación de un mundo natural dentro del cuadro, con un espacio, una luz, un aire y unos objetos convincentes. El segundo es parte de este mundo, pero al mismo tiempo es independiente: la representación de una réplica convincente del hombre, que domina e impone un orden en el mundo. Se trata, sin duda, de una versión visual de una búsqueda más general de una definición científica correcta del puesto del hombre en el mundo natural, tema que ocupa al Renacimiento en todas sus facetas. *La Trinidad* de Masaccio señala el fin de la Edad Media expresando la esencia de la creencia medieval cristiana en términos renacentistas.

En cambio, *El dinero del tributo*, pintado en la capilla Brancacci, sobrepasa claramente el umbral y penetra en el mundo lleno de luz del Renacimiento.
Nada podría ser más característico de la declinante era cristiana que el tema de *La Trinidad* de Masaccio, en el que Dios Padre sostiene a su Hijo humano crucificado, con la ayuda de la blanca paloma de Espíritu Santo: lo universal, lo humano, lo espiritual. Pero nada podría ser menos tradicional que la forma en que está expresado. Cubierto por la bóveda de un magnífico arco de triunfo renacentista, el divino trío aparece casi suspendido ante un muro calado.
Este espacio artesonado, a la manera de Brunelleschi, parece una cámara mortuoria, un santo sepulcro del cual se ve surgir a Cristo resucitado por obra y gracia de su Padre, como salvador de un mundo que espera, presentado por la Virgen y San Juan; este mundo está simbolizado por los dos donantes situados inmediatamete fuera. El espectador mundano aparece también incluido en el cuadro por asociación con el esqueleto que se encuentra debajo del altar; a diferencia del cuerpo humano de Cristo, que se levantó intacto, nuestros cuerpos terrestres se descomponen. Encima del esqueleto están escritas algunas palabras que advierten al viandante: «Yo era el que tú eres, tú serás el que yo soy». En el interior del sepulcro, el espacio está construido según las leyes de la perspectiva lineal, de modo que los ojos parecen estar mirando el interior de un magnífico edificio renacentista.
Masaccio puso como fondo a *El dinero del tributo* de la capilla Brancacci en Santa Maria del Carmine, un paisaje lleno de luz, dominado (tal como es la campiña en San Giovanni Valdarno) por altas colinas. El pintor, empleando las leyes de la perspectiva recientemente establecidas, creó una ilusión infalible de aire, de luz y de espacio.
Pero mientras que en *La Trinidad* Dios es el tema, aquí el elemento dominante es el hombre. Masaccio coloca en la escena natural figuras estatuarias clásicas, modeladas también, aparentemente, siguiendo los cánones de la antigüedad, figuras que están por encima de todo lo humano y que son libres de desplazarse en el ámbito de su propio mundo natural.
Desde el punto de vista histórico, *El dinero del tributo* se destaca como el cuadro más importante que existe actualmente en Florencia. Cada uno de los elementos individuales del cuadro se erige, por vez primera, fuerte y solitario, sobre una tierra natural y benevolente, rodeado de un aire real, bañado por la luz, dueño del mundo que se extiende en torno a sí. Masaccio desechó el ambiente sombrío y misterioso de épocas anteriores y resucitó las formas de un antiguo mundo precristiano.
En el cuadro, Cristo aparece como un igual del Hombre, sin dominarlo. Él mismo es un ser humano que da buenos consejos a sus seguidores. En *El dinero del tributo* presenciamos ya una reforma —evidente también en la obra humanista de Donatello y Brunelleschi— en la cual el Hombre no deja de creer en Cristo, por más que pueda dejar de creer en la infalibilidad de la Iglesia Romana. Lo que sucede, más bien, es que el Hombre deja de creer en un Cristo-Dios triunfal y empieza a creer en un Cristo-Hombre humano.
Los frescos de la capilla Brancacci, entre los cuales figura *El dinero del tributo*, relatan escenas de la vida de San Pedro. Al parecer, el ciclo, como conjunto, fue empezado por Masolino c. 1425, y lo continuó más tarde Masaccio. La capilla no fue terminada realmente hasta mucho más tarde, en el siglo XV, por Filippino Lippi. En sí mismo, *El dinero del tributo* alude en cierto modo a los deberes que el hombre tiene por separado para con el Estado y para con la Iglesia. En él, San Pedro recibe instrucciones de Cristo para pagar un impuesto a la autoridad civil. Esto debe de ser, sin duda, una referencia a las obligaciones de la Iglesia Romana para con la autoridad seglar.
Es probable que se refiera también a la obligación de cada hombre a dar por separado a Dios lo que es de Dios y al César lo que es del César.
Las otras pinturas ejecutadas por Masaccio en la capilla parecen confirmar este mensaje: San Pedro aparece predicando, bautizando, curando y distribuyendo limosnas, todas obras de misericordia tangible. ¿Cuál es entonces el significado del estupendo fresco sobre *La expulsión del Paraíso* pintado por Masaccio en el arco de entrada a la capilla? Es posible que el pintor sólo se propusiera señalar que la angustia que experimenta el hombre por haber perdido el Paraíso puede mitigarse por las buenas obras de la Santa Madre Iglesia. La Iglesia es la fuente de gracia por la cual el hombre puede salvarse.
Ya hemos mencionado las otras dos obras autógrafas de Masaccio que se conservan: las diversas tablas del políptico de Pisa, y la tabla de *Los Santos Jerónimo y Juan Bautista* que forman parte del retablo de Masolino de Santa Maria Maggiore. El primero de estos grupos incluye la vigorosa *Madonna y Niño con cuatro ángeles* que se encuentra actualmente en la National Gallery de Londres, tabla central del retablo original. Aquí, aun dentro del más tradicional de los esquemas de las postrimerías del Medievo, el pintor presenta marcados volúmenes en los ropajes de la Virgen y espacio en torno al trono. Por encima de todo, introduce la mayor innovación de toda la pintura renacentista: la luz definida, por provenir de una única fuente, por la sombra que proyecta.
También en esta pintura uno es consciente de la gran sensibilidad y delicadeza de la pincelada del pintor. Los ángeles que tañen sus laúdes son de una simplicidad tal y están realizados con tal maestría, que parecen cantar. Otras dos pinturas notables de este retablo son las pequeñas tablas de la *Crucifixión* que actualmente se encuentran en Nápoles (Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte), y la *Natividad* de Berlín (Staatliche Museen). En el primero de ellos, la figura con aspecto animal de la Magdalena en cuclillas que gesticula ante la angustia de San Juan y de la Virgen es de una fuerza expresiva tan simple, que casi desafía cualquier análisis. El cuerpo rígido de Cristo, envuelto en las sombras, destinado a ser visto desde abajo, tiene también una gran fuerza expresiva. En cuanto al pequeño panel de la *Natividad*, tanto sus reyes, que parecen vivos, como sus animales y la Sagrada Familia están bañados en una luz crepuscular que define claramente los espacios, proyectando sombras pronunciadas.
La tabla de Londres que representa a los *Santos Jerónimo y Juan Bautista* fue en su origen parte de un tríptico pintado sobre ambos lados para la basílica romana de Santa Maria Maggiore. Esta



Maso di Banco: *San Silvestre vuelve a la vida a dos brujos;* fresco; c. 1340. Capilla de San Silvestre. S. Croce, Florencia.

pintura, que representa la fundación de aquella iglesia, flanqueada por santos, fue ejecutada fundamentalmente por Masolino; por alguna razón que desconocemos, sin embargo, Masaccio sólo pintó esta tabla. Puesto que Masaccio y Masolino trabajaron juntos en la Madonna de los Uffizi, en la capilla Brancacci y probablemente también en otros lugares, no es demasiado sorprendente que también lo hicieran igualmente en este caso.

La contribucción de Masaccio a la evolución de la pintura occidental es enorme. Durante las dos primeras décadas del siglo XV, tanto la escultura (fundamentalmente en la obra de Jacopo della Quercia y de Donatello) como la arquitectura (en la de Brunelleschi) empezaron a plasmarse en un nuevo idioma renacentista. Durante algunos años de la década de 1420, Masaccio logró encauzar la pintura occidental por un camino renacentista, similar en esencia y en lenguaje al adoptado por aquellas otras formas de expresión. Mientras que Giotto había creado, un siglo antes, un mundo ideal en el cual se ponían en escena los mitos cristianos, Masaccio secularizó ese mundo llenándolo de espacio, de luz, de aire, y colocando en él a un tipo de hombre clásico, rodeado de naturaleza. Esta idea del hombre como elemento central de un mundo natural lógico, del cual es amo y señor, habría de mantenerse como fuente principal de iconografía para la pintura occidental hasta épocas muy recientes.

Maso di Banco fl. 1340-50

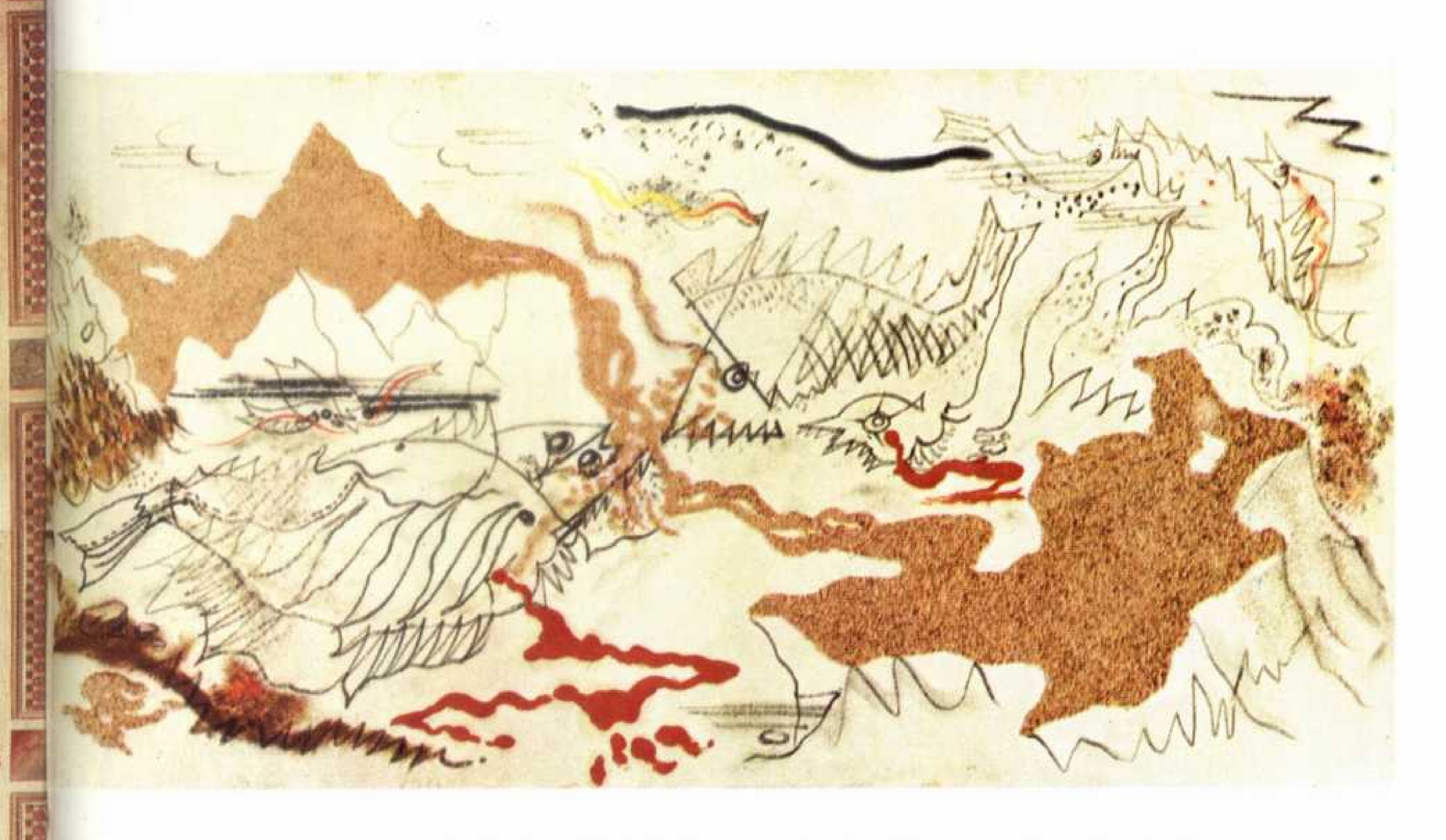
El pintor florentino Maso di Banco fue alumno de Giotto (Vasari le identifica con un artista llamado «Giottino», pero los críticos modernos no están de acuerdo con esto e incluso tienen dudas sobre la propia existencia de «Giottino»). Es poco lo que sabemos de Maso di Banco al margen de referencias documentales correspondientes al período comprendido entre 1341 y 1350.

En 1341 Ridolfo dei Bardi confiscó su equipo de pintura, tal vez por no haber terminado los frescos de la capilla de San Silvestre en el tiempo estipulado. Estos frescos son la base sobre la cual se le atribuyen dos retablos, uno del Santo Spiritu de Florencia, y el otro dividido en el pasado entre una colección privada y Berlín (los paneles de Berlín resultaron destruidos durante la Segunda Guerra Mundial). A estas obras pueden añadirse un fresco fragmentario de *La Coronación de la Virgen* (entrada al claustro, Santa Croce, Florencia) y una pequeña tabla que se encuentra en Budapest.

Si bien los frescos de San Silvestre han sido repintados, puede deducirse de ellos que Maso era un artista de gran originalidad, así como un discípulo de Giotto lógico y sumamente capaz. En *San Silvestre resucitando un toro* la ausencia de elementos decorativos en torno a la escena forma parte de una ruptura general de la división entre espacio real y pictórico.

En la misma capilla puede verse sobre una tumba un vigoroso retrato al fresco de Ridolfo dei Bardi rezando a un Cristo Juez mientras la trompeta del Juicio Final suena en un paisaje desértico.

El retablo de Maso que se encuentra en Santo Spirito contrasta con la fuerza de los frescos de San Silvestre y refleja un notable refinamiento en cuanto al diseño y a la ejecución.



André Masson: *Batalla de los peces;* mezcla de medios, entre ellos arena sobre tela; 36 × 73 cm.; 1927. Museum of Modern Art, Nueva York.



Masolino: detalle de *San Pedro resucitando a Santa Tábita;* fresco; 1424/5. Santa Maria del Carmine, Florencia.

Masolino 1383-c. 1447

Las obras de la primera época del pintor florentino Tomnaso di Cristoforo Fini, conocido por Masolino, tienen sus raíces en el siglo XIV. Ese es el caso de su *Madonna* de 1423 (Kunsthalle, Bremen). Sin embargo, cuando abordó la ejecución de los frescos de la capilla Brancacci, durante los años 1424 y 1425, adoptó temporalmente el estilo de figura más voluminoso y más pesado del joven Masaccio, con quien compartió el proyecto. La obra tardía de Masolino, como puede comprobarse en los ciclos de frescos pintados en Roma (1427-31?; San Clemente) y en el baptisterio de Castiglione d'Olona, cerca de Milán (1435), muestra una vuelta al estilo más blando y decorativo vinculado al gótico internacional. Esta circunstancia puede parecer incongruente junto a sus magistrales muestras ocasionales de perspectiva, combinando elementos típicos del moribundo gótico internacional con otros del nuevo Renacimiento.

Masson, André 1896-

André Masson es un pintor francés que estuvo relacionado con el movimiento surrealista. Influido en una primera etapa por el cubismo (como puede verse en *Jugadores de cartas,* 1923; colección privada), comenzó a frecuentar las reuniones del grupo surrealista en 1923 y 1924, consiguiendo la atención de André Breton. En una serie notable de dibujos hizo algunos de los primeros intentos de automatismo pictórico. Sus pinturas de arena, ejecutadas a partir de 1927, resumen la doctrina surrealista de obediencia a las fuerzas del azar y del inconsciente. En 1929 se apartó de los surrealistas, para restablecer contacto con ellos a finales de la década de 1930. Desde 1941 a 1945 vivió en Connecticut, Estados Unidos, donde su obra ejerció una influencia determinante en el expresionismo abstracto.
La obra de Masson experimentó numerosos cambios estilíticos. Influido por la filosofía y el mito, puso todo su empeño en plasmar de una manera simbólica la relación del hombre con la naturaleza y el apremio de las pasiones humanas. Con frecuencia, su obra es de carácter erótico y violento (por ejemplo, *Massacres,* 1932-33; dibujo a pluma expuesto en la Galerie Louise Leiris, París) y se destaca por su línea expresionista, por el color, por la pincelada (por ejemplo, *Nioke,* 1947; Galerie Louise Leiris, París) y por lo agitado de la composición (*Ola del futuro,* 1976; colección privada). También realizó esculturas y objetos surrealistas e incluso ilustró libros (por ejemplo, *Los conquistadores,* de Malraux, 1948) y diseñó decorados y vestuario para el teatro.

Massys, Familia siglos XV y XVI

Los Massys fueron una familia de pintores flamencos, de la que formaron parte Quentin (1465/6-1530), Cornelis (c. 1508-60) y Jan (c. 1510-75). Quentin Massys nació en Lovaina, en el sur de Holanda. No existe noticia alguna de que se formara en algún taller en especial. El estilo de su primera época sugiere un fondo flamenco que es común a pintores como Hans Memling y Gerard David, al que se sumaría el conocimiento de las tendencias en boga de la pintura italiana del alto Renacimiento.
Su cuadro *Los esponsales de Santa Catalina* (c. 1500; National Gallery, Londres), pintado sobre tela, muestra una Virgen con Niño vista en un perfil de tres cuartos, flanqueada por santos dispuestos de forma arquitectónica. El formato y el estilo cortesano de la vestimenta son semejantes al de otras pinturas flamencas, pero las dimensiones de la obra son italianas, y el tratamiento suave de los rasgos hace recordar a Leonardo. En 1511, Massys terminó un tríptico de tamaño natural de *La familia de Santa Ana,* destinado a Saint Pierre, Lovaina (actualmente Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas).
La suavidad de la línea y del color está acentuada por la dispersión de la luz, de manera que las formas parecen no tener sombra.
El otro tríptico importante pintado en estos años, el *Altar de las Lamentaciones* (1507-9, Museo Real de Bellas Artes, Amberes), revela un atento estudio del *Descendimiento* de Rogier van der Weyden (Museo del Prado, Madrid), a la sazón en Lovaina. Pero en el tríptico se



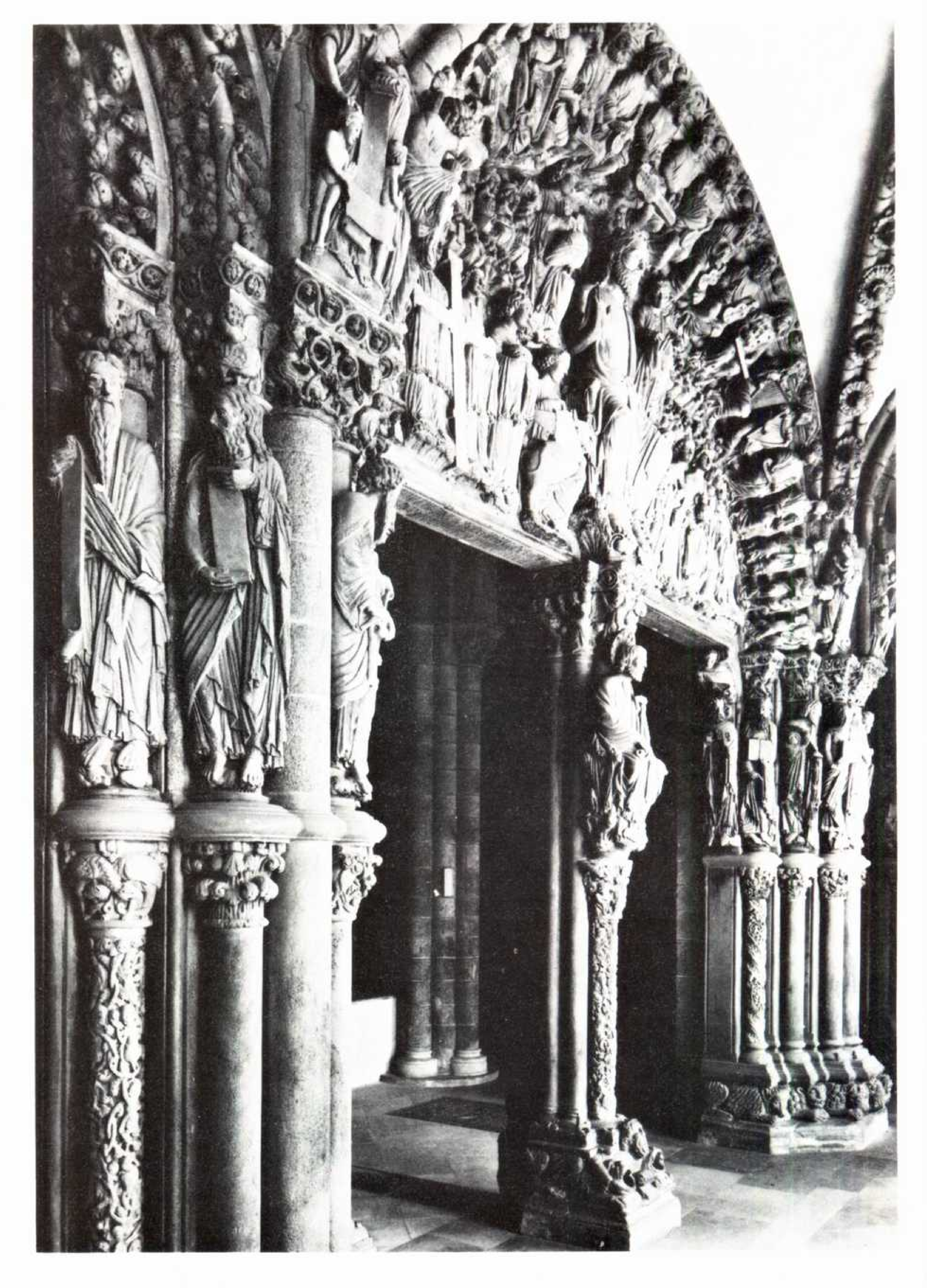
Quentin Massys: *El banquero y su esposa;* tabla; 71 × 68 cm.; 1514, Louvre, París.

añade un paisaje como fondo y se suprime la tensa emoción de las primeras obras. La parte superior del retabló presenta una forma de doble curva cuando se le abre. Massys contribuyó a la introducción de esta nueva característica en el arte flamenco. Las obras de su última época traslucen cierto sentimentalismo, como puede comprobarse en los gestos de la *Virgen con el Niño* de c. 1520 (Staatliche Museen, Berlín). Massys se acercó más al estilo de figura de Leonardo en la *Virgen y el Niño* (National Museum, Poznan), que refleja directamente la concepción leonardiana de un agrupamiento piramidal de figuras dispuestas en un paisaje. Resulta significativo que la principal atracción que tenía Italia para Massys fuese la obra de Leonardo y la Escuela lombarda; el pintor parece interesarse menos que otros artistas holandeses por Roma y por la antigüedad clásica. En todo momento fue consciente de la tradición del siglo XV flamenco; obras como *El banquero y su esposa* (1514; Louvre, París) son

una rehabilitación consciente de las técnicas y del estilo de vestimenta de la época de Jan van Eyck. La influencia de Quentin Massys fue profunda no sólo desde el punto de vista técnico y estilístico, sino también por lo que se refiere a la creación de nuevas modas en pinturas; se le atribuye, por ejemplo, la invención del tema de la «pareja despareja», que acabó siendo popular en el norte de Europa.
Cornelis Massys, el hijo mayor de Quentin, fue fundamentalmente un pintor de temas paisajísticos.
En *La llegada de la Sagrada Familia a Belén* (1543; Staatliche Museen, Berlín) el paisaje se impone al tema religioso.
Jan Massys, el hijo más joven, fue desterrado de Amberes por protestante y trabajó principalmente en Francia e Italia. Su *Flora Meretrix* (1561; Museo Nacional, Estocolmo), aunque próxima a la de Quentin Massys en lo que respecta a la expresión, tiene la elegancia y el carácter cortesano del estilo de la Escuela de Fontainebleau. Su elección de temas religiosos está determinada muchas veces por este estilo, como sucede en *Susana y los viejos* (1567; Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas).

Mateo de Santiago
fl. c. 1168-1217

Mateo de Santiago fue un escultor español cuya gigantesca entrada principal a la catedral de Santiago de Compostela está firmada y fechada en 1188. Las obras comenzaron en 1168, y en 1217 Mateo seguía empleado por el cabildo catedralicio. La triple entrada, conocida como *El Pórtico de la Gloria* está dentro del pórtico. La puerta central, con el Pantocrátor sobre un enorme tímpano, tiene un entrepaño, en el cual están tallados el árbol de Isaías y la figura de Santiago el Mayor, santo patrono de la catedral y de España. Las tres puertas tienen columnas con figuras talladas, clara muestra de la influencia francesa. Quedan aún huellas del policromado original.

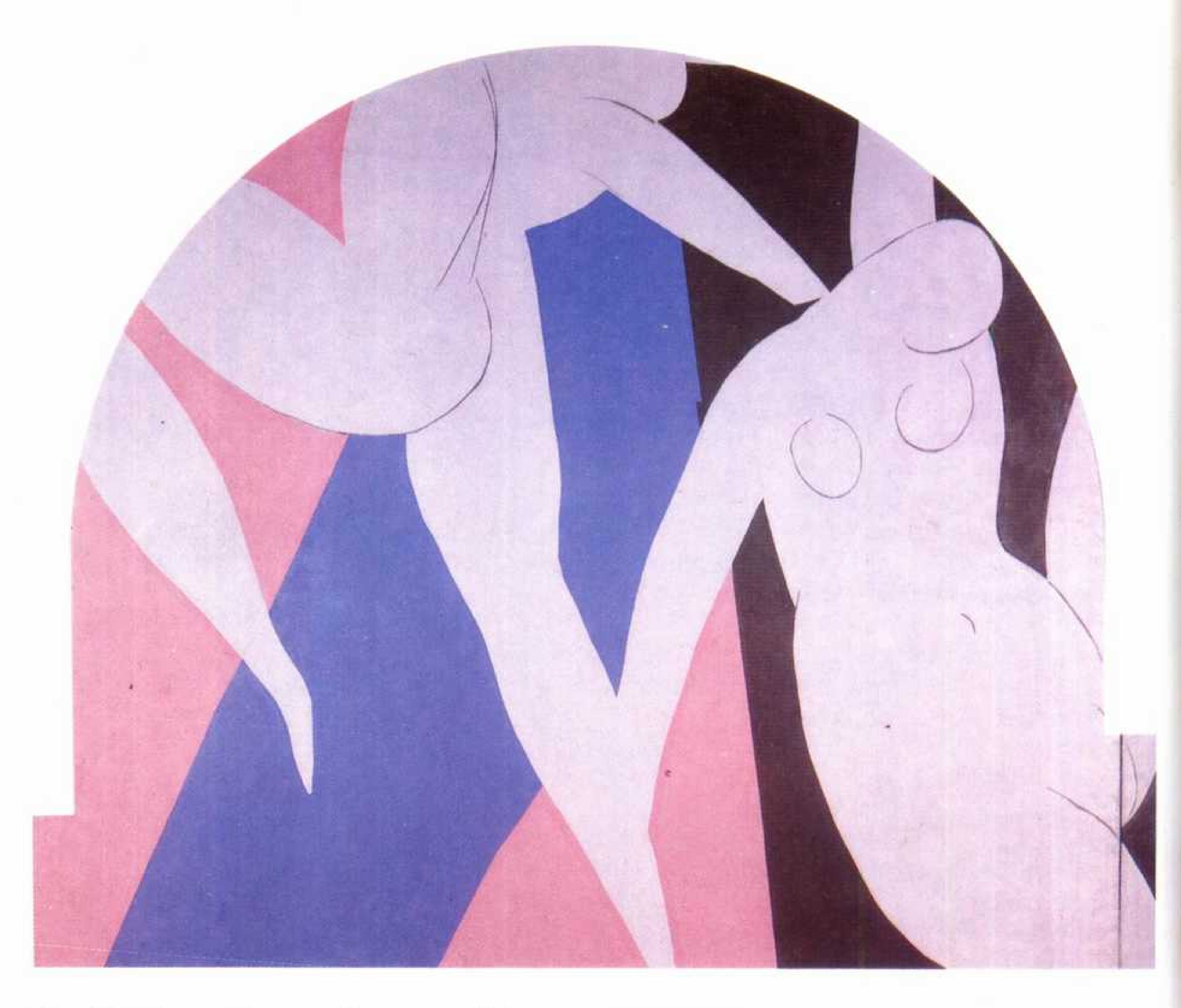


Mateo de Santiago: *El Pórtico de la Gloria;* catedral de Santiago. Santiago de Compostela, 1188.

Matisse, Henri 1869-1954

Henri Matisse, nacido en Le Cateau-Cambrésis (Norte de Francia), fue uno de los jefes de la vanguardia artística antes de la Primera Guerra Mundial. Fue famoso por su empleo brillante y expresivo del color y por sus atrevidas innovaciones. Su personalidad artística fue evolucionando lentamente y con aparente dificultad. Aunque contaba ya treinta años el empezar el siglo, no descubrió su propia visión hasta 1905. A partir de entonces descolló como jefe del grupo de pintores conocidos como los *fauves*. Ya a una edad muy avanzada se vio honrado internacionalmente como un reconocido maestro.
Cuando Matisse tenía diecisiete años, su padre, comerciante de granos, le hizo estudiar leyes.
Sus primeras obras, los bodegones de 1890, están realizadas en un sorprendente estilo

académico convencional. No tardó en adquirir un gran dominio de la técnica, y durante varios años complementó su magra renta realizando copias oficiales en el Louvre.
Jamás fue admitido oficialmente como alumno de la École des Beaux-Arts. En 1891 obtuvo permiso para dejar el bufete del abogado en St. Quentin y trasladarse a París, donde asistió a la Académie Julian con Bouguereau, pero no tardó en pasarse de una manera oficiosa a las clases de Gustave Moreau en la École des Beaux-Arts. Entre sus compañeros de clase figuraban Marquet, Manguin y Rouault, todos más jóvenes que él.
En 1896, Matisse parecía estar en el umbral de su carrera profesional. Su cuadro de una mujer leyendo en un interior iluminado por una lámpara, a la manera de Henri Fantin-Latour, fue expuesto en el Salón de la Société Nationale des Beaux-Arts y fue comprado por el Estado para Rambouillet; la propia Société Nationale le eligió como miembro asociado, y fue presentado a Pissarro y a Rodin. Al año siguiente expuso *La mesa de la cena* (colección privada) en el Salón. Esta enorme tela, en la que se ve a una criada disponiendo flores sobre una mesa suntuosamente dispuesta para una comida familiar, fue pintada con brillantes colores impresionistas. Esta composición, su primera obra de envergadura, fue mal colgada y recibió encarnizadas críticas.
A partir de ese momento, el curso de la carrera de Matisse experimentó un cambio radical. Durante siete años trabajó constantemente, pero sus telas, más que realizaciones eran búsquedas que tomaban la forma o bien de bocetos hechos a grandes rasgos y luego abandonados, o bien de ejercicios laboriosos estropeados por exceso de elaboración. No alcanzó un estilo coherente, pero llevó a cabo experimentos variados sobre el empleo de colores brillantes. En 1898 se casó, y al año siguiente compró, con dinero de la dote de su mujer, un pequeño cuadro, *Tres bañistas,* de Cézanne. Aunque nunca imitó directamente el estilo de Cézanne, este cuadro se convirtió para él en un talismán que atesoró durante muchos años, hasta que en 1936 lo donó al Musée d'Art Moderne de la Ville de París.
Sin embargo, no habían terminado los años de estudio y de dificultades.



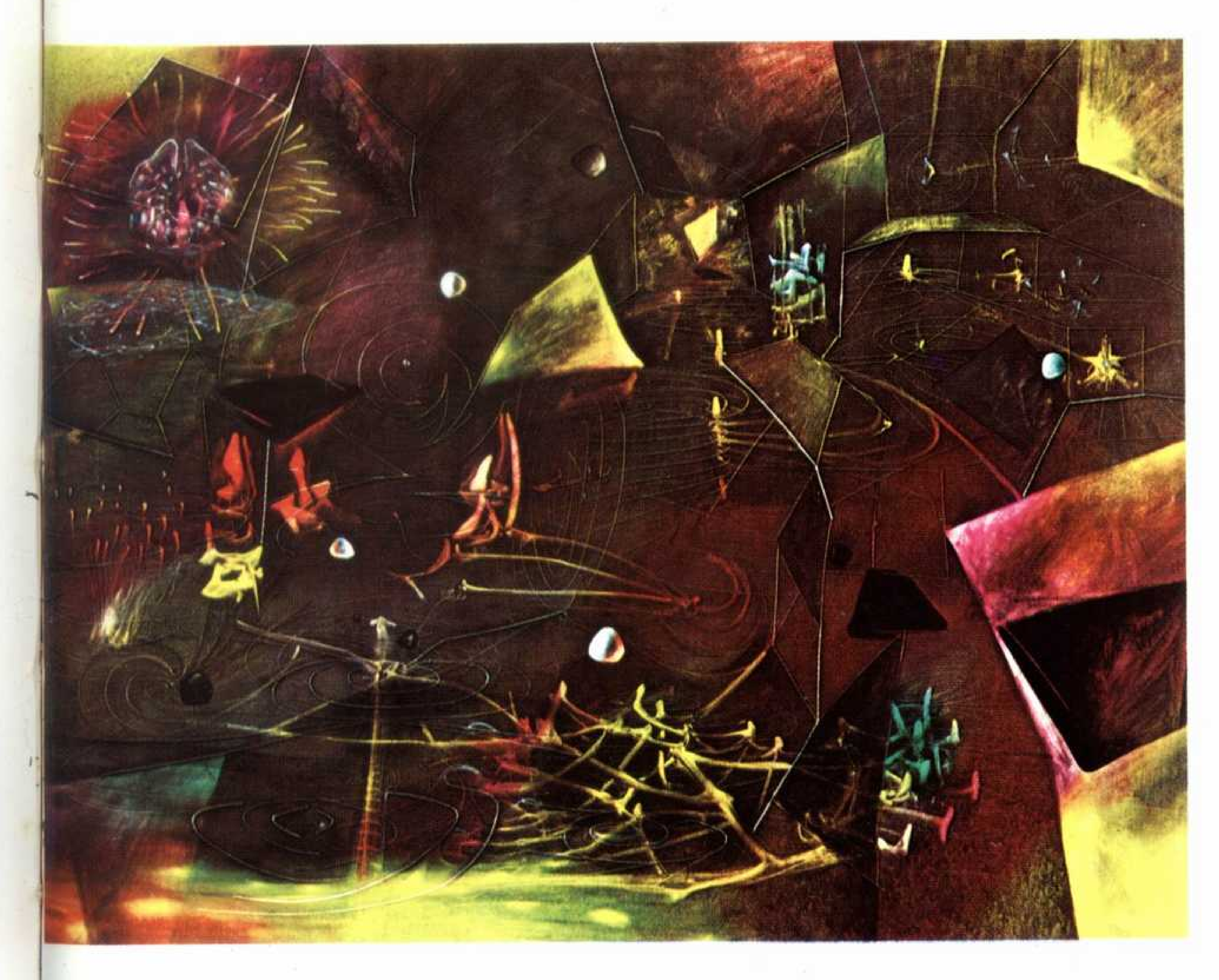
Henri Matisse: *Danza* (primera versión), panel de la izquierda; óleo sobre tela; 340 × 187 cm.; 1931-3. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.



Henri Matisse: *El cisne;* aguafuerte; diseñado para la edición realizada por Skira de los poemas de Mallarmé, 1932. Victoria and Albert Museum, Londres.

En 1900 Matisse asistió a clases nocturnas de escultura, y años más tarde esculpió muchas obras importantes en bronce. Pintó decoraciones de exposiciones para ganarse la vida, y en 1902, Mme. Matisse abrió una sombrerería. En 1904 Matisse trabajó con Paul Signac en St.-Tropez y adoptó una versión propia, intuitiva, del puntillismo. Con esta técnica pintó una fantasía idílica de mujeres bañándose en una playa (1905; colección privada). Su título, *Luxe, Calme et Volupté* lo tomó del poema de Baudelaire «Invitación al viaje», invitación a la amada para visitar una tierra de ensueño donde todo es armonía y belleza, todo es «lujo, calma y voluptuosidad». Este cuadro y su título anuncían la llegada de Matisse a su propia visión del arte.

Pero su propia versión del puntillismo era demasiado rígida para él.
En 1905, en Collioure, donde pasó el verano con Derain, que era mucho más joven que él, pintó pequeñas telas con un abandono negligente aparente al que nunca se había atrevido antes. *Ventana abierta, Collioure* (1905; colección de John Hay Whitney, Nueva York), de atrevida caligrafía e indiferente a los colores



Roberto Matta. *Le Vertige d'Eros;* óleo sobre tela; 196 × 251 cm.; 1944. Museum of Modern Art, Nueva York.

originales del motivo, capta la chispa de luz que asoma por las ondas del puerto lleno de botes que van y vienen. Pintó dos retratos de su esposa (*Mujer con sombrero,* Walter A. Haas Collection, San Francisco; *Madamme Matisse: La raya verde*, Museo Estatal de Arte, Copenhague) que no resultaron menos audaces, y compitió con Derain cuando decidieron pintar cada uno el retrato del otro (*André Derain,* 1905; Tate Gallery, Londres).
En el Salón de Otoño de aquel mismo año, los nuevos cuadros de Matisse y obras de similar violencia pertenecientes a Derain, Vlaminck, Marquet y otros artistas fueron colgados juntos en una misma sala. El público quedó espantado ante semejantes pintarrajos y se empezó a llamar a sus autores *fauves:* fieras. La *Mujer con sombrero* (1905; Walter A. Haas Collection, San Francisco) causó una especial impresión.
Sin embargo, este nuevo estilo también encontró admiradores, y dos ricos hermanos, de nacionalidad estadounidense, residentes en París, Gertrude y Leo Stein, entraron en contacto con Matisse y compraron su obra. Al año siguiente, Matisse expuso en el Salón de los Independientes una ambiciosa composición, *Alegría de vivir* (1906; Barnes Foundation, Merion, Pennsylvania). Se trataba de una escena de la Arcadia poblada de ninfas desnudas y pastores, dibujada con un nuevo y audaz estilo caligráfico y con el luminoso colorido de las alfombras orientales. Leo Stein la compró sin tardanza.
Leo se hizo amigo, admirador y protector de Matisse (Gertrude favoreció a Picasso) y muy pronto otros coleccionistas empezaron a disputarse las nuevas obras de Matisse.
A partir de 1906 se sumaron al grupo de sus protectores las hermanas Cone de Baltimore; desde 1908 se hizo cargo de su obra el marchante ruso Sergei Shchukin, y a partir de 1912 se incorporó como protector otro ruso, Morosov. En 1909 Shchukin le encargó dos importantes obras, *Danza* (estudio, 1909, Museum of Modern Art, Nueva York; óleo, 1910. Museo del Ermitage, Leningrado) y *Música* (1910; Museo del Ermitage, Leningrado).
Entre uno y otro encargos los rusos compraron casi 50 obras; todas ellas fueron adquiridas por el Estado soviético en 1923.
Gracias a esta protección, Matisse pudo viajar a Argelia en 1906.
En años sucesivos viajó con bastante frecuencia por Italia, España, Alemania, Rusia y los Estados Unidos; pero sus visitas más significativas las hizo al norte de África en 1906, 1911 y 1912, y a Tahití en 1930.
En 1908 algunas personas alentaron a Matisse a que abriese una pequeña escuela, el Atelier Matisse, donde enseñó durante un breve período. Ese mismo año publicó su primer ensayo teórico, «Notas de un Pintor», en *La Grande Revue* (25 de diciembre de 1908).
En 1914 fue declarado no apto para el servicio militar; pasó los años de la guerra pintando, en Issy, París y Niza. Hasta su muerte iba a pasar la mayor parte de su tiempo entre París y Niza.
Con el final de la guerra, Matisse empezó a ser conocido, cada vez más, como el maestro de la Escuela de París y de la pintura moderna. En 1925 fue hecho Caballero de la Legión de Honor. Trabajaba con una creciente variedad de medios.
Además de la pintura y la escultura, realizó diseños para ballet y diseñó ediciones ilustradas: de los poemas de Mallarmé para Skira (1932), del *Ulises* de Joyce (1935), de *Las flores del mal* (1943) de Baudelaire y del *Florilegio de los amores* de Ronsard (1941).
Su libro más importante fue *Jazz* (1947), que consistía en una combinación de sus dibujos coloreados y un ensayo poético sobre arte escrito por él mismo.
En 1931, el gran coleccionista americano Albert C. Barnes le encargó murales para la sede de la Barnes Foundation en Merion, Pennsylvania. Cuando Matisse tenía terminados los paneles en su estudio de París, se dieron cuenta de que las medidas no eran correctas, de modo que pintó versiones totalmente nuevas que fueron instalads con todo éxito.
El último encargo que aceptó Matisse, a pesar de su anterior falta de convicción religiosa, fue la pequeña capilla del Rosario de las monjas dominicanas, en Vence, comenzada en 1948 y consagrada en 1951.
Después de 1941, Matisse, de edad muy avanzada, fue sufriendo un deterioro progresivo de su salud y a menudo se vio obligado a trabajar en cama. Murió el 3 de noviembre de 1954 en Niza, poco después de haber cumplido los 85 años.

Matta, Roberto 1912-

El pintor chileno Roberto Echaurren Matta ingresó en 1934 para estudiar arquitectura en el estudio de Le Corbusier en París. En 1937 se unió a los surrealistas y empezó a pintar al año siguiente.
En 1939 emigró a Nueva York, donde sus amigos Duchamp, Ernst, Tanguy y André Breton ejercieron una enorme influencia sobre su obra. Viajó a México en 1941, y después de 1949 hizo largas visitas a Italia, Inglaterra y Francia, donde vive actualmente.
La acuñación especial que hizo Matta del surrealismo tuvo que ver en sus primeros años con la morfología de las formas en un mundo onírico en permanente cambio.
A mediados de la década de 1940 aparecieron las torturadas criaturas humanoides que han dominado su obra desde entonces y que pueden verse, por ejemplo, en *Le vertige d'Eros* (óleo sobre tela; 1944; Museum of Modern Art, Nueva York).

Matteo di Giovanni c. 1430?-95

El pintor italiano Matteo di Giovanni fue conocido también como Matteo da Siena. Fue el pintor que dominó el mundo artístico de Siena durante la segunda mitad del siglo XV. Hizo su aprendizaje con Vecchietta, de quien heredó el interés por el naturalismo y por las formas escultóricas rígidas, siendo influido más tarde por Antonio Pollaiuolo.
De 1475 en adelante se advierte en su obra una progresiva asimilación de la antigüedad con las tendencias naturalistas.
Aproximadamente en 1490 volvió a un estilo menos innovador y a partir de entonces dio especial importancia a los efectos decorativos de la configuración plana.
Entre las obras representativas de Matteo figuran la *Asunción de la Virgen* (c. 1470-5; National Gallery, Londres) *La matanza de los inocentes* (1482; San Agostino, Siena) y *Madonna y Niño con los santos Juan el Bautista y Miguel* (c. 1490; Barber Institute of Fine Arts, Birmingham).



Matteo di Giovanni: *Asunción de la Virgen;* tabla; 127 × 60 cm.; c. 1470/5. National Gallery, Londres.



Israhel van Meckenem *el Joven: El artista y su esposa Ida;* grabado sobre plancha de cobre; 12 × 17 cm.; c. 1490. Staatliche Museen, Berlín.



Melozzo da Forlí: *Un ángel músico:* fresco; c. 1480. Museos Vaticanos, Roma.

Meckenem, Israhel van, *el Joven* fl. 1450-1503

Israhel van Meckenem *el Joven,* discípulo del Maestro ES, fue un orfebre y prolífico grabador que actuó en Bocholt y Cleve, en Westfalia. Existen más de seiscientas planchas que llevan sus iniciales o su firma, y como el primero de los productores de estampas a gran escala, todo parece indicar que empleó métodos industriales. Como era de esperar, no vaciló en copiar diseños de una gran variedad de fuentes, incluidas las producciones de otros grabadores, y reelaboró por lo menos cuarenta y una planchas del Maestro ES. Otras planchas fueron copiadas del Maestro de la Pasión de Berlín (Israhel van Meckenem *el Viejo*), el Maestro del Housebuch y Hans Holbein *el Viejo,* entre otros. Pero la mayor parte de sus composiciones, aunque de escasa inspiración, son originales. Es evidente que empleó numerosos ayudantes, entre ellos posiblemente su esposa Ida, y muchas de las ediciones fueron lo suficientemente amplias como para requerir la corrección de las planchas de cobre por causa del desgaste.
Las últimas planchas del artista, como *La Madonna sobre la luna creciente rodeada por seis ángeles,* fechada en 1502, demuestran una técnica muy depurada, pero las expresiones faciales estereotipadas y las configuraciones de los pliegues de los ropajes, así como la falta de vigor, pertenecen a la fase final del grabado de fines del período gótico, en que las figuras se amaneran.

Meissonier, J.-L.-E. 1815-91

Jean-Louis-Ernest Meissonier fue un pintor francés de temas costumbristas y militares. A comienzos de su carrera trabajó como ilustrador y expuso su primer cuadro en un Salón en 1834.
Se especializó en escenas costumbristas de dimensiones muy reducidas, en las que aparecían personajes como pintores, jugadores de cartas y ciudadanos flamencos, empleando escenarios históricos minuciosamente documentales (por ejemplo, *El juego perdido,* 1858; Wallace Collection, Londres).
Estas obras de inspiración holandesa adquirieron una enorme popularidad. En 1859 se sumó a los hombres de Napoleón III en la campaña italiana, de la cual sacó inspiración para un grupo de cuadros de mayores dimensiones basados en la campaña épica de Napoleón (por ejemplo, *El Emperador en Solferino,* 1863; Louvre, París).
El dominio de su técnica y las cualidades anecdóticas de su pintura le valieron una gran popularidad entre sus contemporáneos.

Melozzo da Forlì 1438-94

Melozzo da Forlì fue un pintor italiano de Forlì, en las Marcas. Sus obras más importantes las realizó en Roma para el Papa Sixto IV (1471-84).
Su fresco del Museo Vaticano, donde muestra la ceremonia de la designación de Platina como bibliotecario del Vaticano (1477), decoraba originalmente la pared principal de la biblioteca de Sixto. La escena se desarrolla en un salón de inspiración clásica revestido de mármol, y las figuras, que probablemente son todas retratos, tienen una solemne monumentalidad claramente inspirada por Piero della Francesca, que puede haber sido el maestro de Melozzo. Artistas de la época como Giovanni Santi (y más tarde Vasari) aclamaron a Melozzo por su manejo magistral de la perspectiva, pero sus proyectos más ambiciosos, plasmados en bóvedas y cúpulas de iglesias de Roma, Loreto y Forlì, donde pasó sus últimos años, se encuentran destruidos en su mayor parte. Los frescos de la cúpula de la Capella del Tesoro, en la sacristía de San Marcos, Loreto (década de 1480), emplean una complicada técnica de *trompe-l'oeil.* En ellas aparecen ángeles que aparentemente flotan frente a cada uno de los ocho compartimientos de la cúpula por detrás de los cuales se ve el cielo, mientras que en la cornisa que se encuentra debajo hay ocho profetas sentados.
Es probable que el proyecto más influyente de Melozzo haya sido el fresco de la Ascensión del ábside del coro de los SS. Apóstoles, en Roma (1480). Los fragmentos que se conservan (la figura de Cristo en el Palazzo del Quirinale; ángeles músicos y cabezas de apóstoles en el Museo Vaticano) muestran a las claras el interés científico de Melozzo combinado con el gusto por el detalle decorativo para crear un idioma popular que todos pudiesen entender.

Memling, Hans c. 1440-94

Aunque el pintor Hans Memling nació en Seligenstadt, cerca de Frankfurt am Main, su estilo es más flamenco que alemán. Trabajó en Brujas, y es probable que realizara su aprendizaje en el taller de Rogier van der Weyden, aunque la influencia de Dieric Bouts se hace sentir también en su obra. Memling contó con un



amplio círculo de protectores y algunas de sus obras más importantes fueron producidas para clientes extranjeros. La colección más hermosa de su obra se encuentra en el Memling Museum (Hôpital St.-Jean), en Brujas. Su numerosos retablos y retratos están pintados en un estilo muy logrado, aunque más bien blando y conservador.

Mena, Pedro de 1628-88

El escultor español Pedro de Mena nació en Granada. Su padre fue el escultor Alonso de Mena, y a la muerte de éste, acaecida en 1646, Pedro, que a la sazón contaba dieciocho años, quedó al frente del taller.
Cuando Alonso Cano llegó a Granada en 1652, Mena se convirtió en su discípulo y ayudante principal, colaborando con él en una serie de obras importantes hasta 1656, cuando Cano se trasladó a Madrid. Su estatua de San Francisco que se encuentra en la Catedral de Toledo, realizada probablemente según diseño de Cano, le valió el nombramiento como escultor de la Catedral en 1653, aunque siguió trabajando en Granada.
En 1658 Mena se trasladó a Málaga, donde permaneció durante el resto de su carrera, produciendo allí su obra más original, que son las cuarenta figuras en altorrelieve para el coro de la catedral. Una breve visita que realizó a Madrid en 1662-3 le hizo conocer la obra del gran escultor castellano Gregorio Hernández, que ejerció influencia sobre él. Una consecuencia de esta visita es la famosa estatua de Santa María Magdalena (Museo Nacional de Escultura, Valladolid), tallada en Málaga en 1664 para la Congregación Jesuita de San Felipe Neri, de Madrid.
Mena fue un tallista de madera de sobresaliente sutileza y gran virtuosismo técnico. En su obra se advierte un naturalismo desidealizado y una emotividad firmemente controlados. Sus ejemplos más acabados son las figuras de



J.-L.-E. Meissonier: *El emperador Napoleón III en Solferino (24 de junio de 1859);* óleo sobre panel de madera; 44 × 76 cm.; 1863. Louvre, París.



Adolf von Menzel: *Estudios de un trabajador comiendo;* lápiz sobre papel; 27 × 37 cm.; c. 1879-5, Staatliche Museen, Berlín.



Anton Mengs: *Autorretrato;* óleo sobre tela; 98 × 73 cm.; 1774, Uffizi, Florencia.

medio cuerpo de la Virgen, que expresan un tranquilo dolor, siendo la más hermosa una que fue tallada en 1673 y que se encuentra actualmente en el convento de las Descalzas Reales, Madrid.

Mengs, Anton 1728-79

Anton Raphael Mengs, el más puro exponente y teórico de la pintura neoclásica, fue bautizado por voluntad de su padre, pintor de la corte de Dresde, con los nombres de Antonio Correggio y de Rafael. Mengs estudió la obra de Miguel Ángel y de Rafael en Roma durante la década de 1740, y a su regreso a Dresde en 1751 fue nombrado pintor principal de la corte. En 1775 conoció en la capital italiana a J. J. Winckelmann, quien apreció su obra e influyó sobre ella.
Su fresco más hermoso en Roma fue el techo de San Eusebio (1757-8) pintado en estilo barroco. Sin embargo, en 1761 ya había terminado el fresco del *Parnaso* en el techo de la Villa Albani, Roma, que muestra un minucioso estudio de las antigüedades de Herculano. Después de esto se trasladó a España, donde fue nombrado pintor de la corte por Carlos III, y volvió a Roma en 1769. En España pintó tres importantes ciclos mitológicos en los techos del Palacio Real, y el último de ellos fue terminado en una segunda visita que realizó en 1775. Fue elegido Principal de la Academia de San Lucas, en Roma, en 1770. En 1772 trabajó para el Papa Clemente XIV en la decoración de la Camera dei Papiri, en el Vaticano, cuyo programa es una alegoría histórica de la función de la Camera. Su obra más lograda fue la que realizó como retratista. Su estilo, de influencia decisiva sobre muchos pintores, prefigura en gran parte el neoclasicismo de Jacques-Louis David y de otros artistas del período de la Revolución Francesa.

Menzel, Adolf von 1815-1905

Adolf Friedrich Erdmann von Menzel fue un pintor y dibujante realista alemán. En gran medida se formó



Hans Memling: *La presentación en el templo;* óleo sobre panel; 60 × 48 cm.; c. 1463. Kress Collection, Washington, D. C.



Gabriel Metsu: *Hombre y mujer sentados al lado de una espineta;* óleo sobre panel de caoba; 38 × 33 cm.; c. 1658-60. National Gallery, Londres.

a sí mismo en el taller litográfico que su padre tenía en Berlín (1830-3) y adoptó el estilo gráfico de los artistas Biedermeier del lugar. Sus series de grabados en madera en que ilustra la vida de Federico el Grande (1839-42) inauguraron un estilo etéreo que guarda mucha relación con el aguafuerte. Como pintor autodidacta, Menzel acusó la influencia de las técnicas pictóricas de John Constable (cuya obra se expuso en Berlín en 1839) y de K. Blechen. Las obras que pintó durante la década de 1840 son muy avanzadas, tanto en lo que se refiere a la libre manipulación del color puro como a su documentación de la realidad contemporánea (por ejemplo, *El ferrocarril Berlín-Potsdam,* 1847; Neue Nationalgalerie, Berlín), pero Menzel nunca las expuso. La fama de que gozó en su tiempo se debió a sus cuadros sobre Federico el Grande.

Metsu, Gabriel 1629-67

Gabriel Metsu fue un pintor holandés de Leiden que pasó la mayor parte de su vida profesional en Amsterdam. Produjo cuadros religiosos, mitológicos y alegóricos en su juventud, pero se le conoce principalmente por lo delicado de su técnica y por la íntima descripción de escenas domésticas de la clase media, así como por algunas escenas de mercado. *La madre y el niño enfermo* (c. 1660; Rijksmuseum, Amsterdam) es una de sus mejores realizaciones. Se trata de una composición cuidadosamente equilibrada en la que deja ver su conocimiento de Pieter de Hooch y de Vermeer, aunque con una dosis mayor de sentimiento. Los materiales y las texturas son objeto de una minuciosa imitación en los cuadros costumbristas de Metsu, y también en los retratos pintados después de su traslado a Amsterdam en algún momento entre 1655 y 1657. En estas obras, Metsu sacrificó el estudio del personaje y de las relaciones psicológicas en aras de la penosa transcripción de las sedas, los tapices, las ricas alfombras y los pesados muebles de la ostentosamente próspera burguesía holandesa de la década de 1660.

Michelozzo di Bartolomeo 1396-1472

El arquitecto y escultor florentino Michelozzo di Bartolomeo fue hijo de un sastre borgoñón inmigrante. En 1410 era troquelador en la Casa de la Moneda florentina. Entre 1419 y 1424 fue ayudante de Ghiberti, presumiblemente como fundidor de bronce y cincelador. Posteriormente trabajó en sociedad con Donatello durante una década, tallando la Virgen y el Niño y las figuras de las Virtudes para el monumento de Coscia en el Baptisterio de Florencia (c. 1424-7), la mayoría de las figuras de mármol para la tumba del cardenal Brancacci en S. Angelo a Nilo, en Nápoles (c. 1426-30), y partes importantes del púlpito al aire libre de la catedral de Prato (c. 1428-38). El monumento Aragazzi, en la catedral de Montepulciano (c. 1430-8), es totalmente obra suya. Durante los años 1430-3 trabajó con Donatello en Roma. Durante el período comprendido entre 1420 y 1427 Michelozzo

se encontraba ya trabajando como arquitecto en la pequeña iglesia de San Francesco al Bosco en el Mugello, cerca de Florencia. Tras su regreso de Roma, se dedicó cada vez con mayor intensidad a la arquitectura.
En la década de 1430 rediseñó la iglesia de San Marcos, en Florencia, uno de los primeros de los muchos encargos que recibió de los Médicis.
En 1444 empezó la reconstrucción de Santa Annunziata, en Florencia, para el marqués de Mantua.
Este atrevido proyecto incorporaba una rotonda en el extremo oriental con claras reminiscencias del templo de Minerva Medica y desató una oleada de controversias en los círculos de arquitectos. La iglesia no estaba terminada aún cuando Michelozzo se retiró del proyecto en 1455, siendo acabada después bajo la supervisión de Alberti.
El cometido arquitectónico más importante de Michelozzo fue el Palazzo Medici, comenzado en 1444. Con su planta de juntas atrevidamente biseladas y con su enorme cornisa inclinada, este edificio se convirtió en modelo de *palazzo* renacentista.
Recibió muchos otros encargos de edificios, tanto en Florencia como en sus inmediaciones, e incluso en Venecia, Milán y Dubrovnik.
La fama de Michelozzo se vio algo menguada como resultado de la comparación con sus contemporáneos más ilustres, Brunelleschi y Donatello. Pero aunque no tenía una mente tan indagadora como las de éstos, sólo Brunelleschi le superaba como arquitecto.
También fue un escultor de grandes dotes que desempeñó un papel fundamental en la evolución de la tumba adosada del siglo XV.



Michelozzo di Bartolomeo: *Virtud*, parte de la tumba del cardenal Brancacci en S. Angelo a Nilo, Nápoles; c. 1426-30.

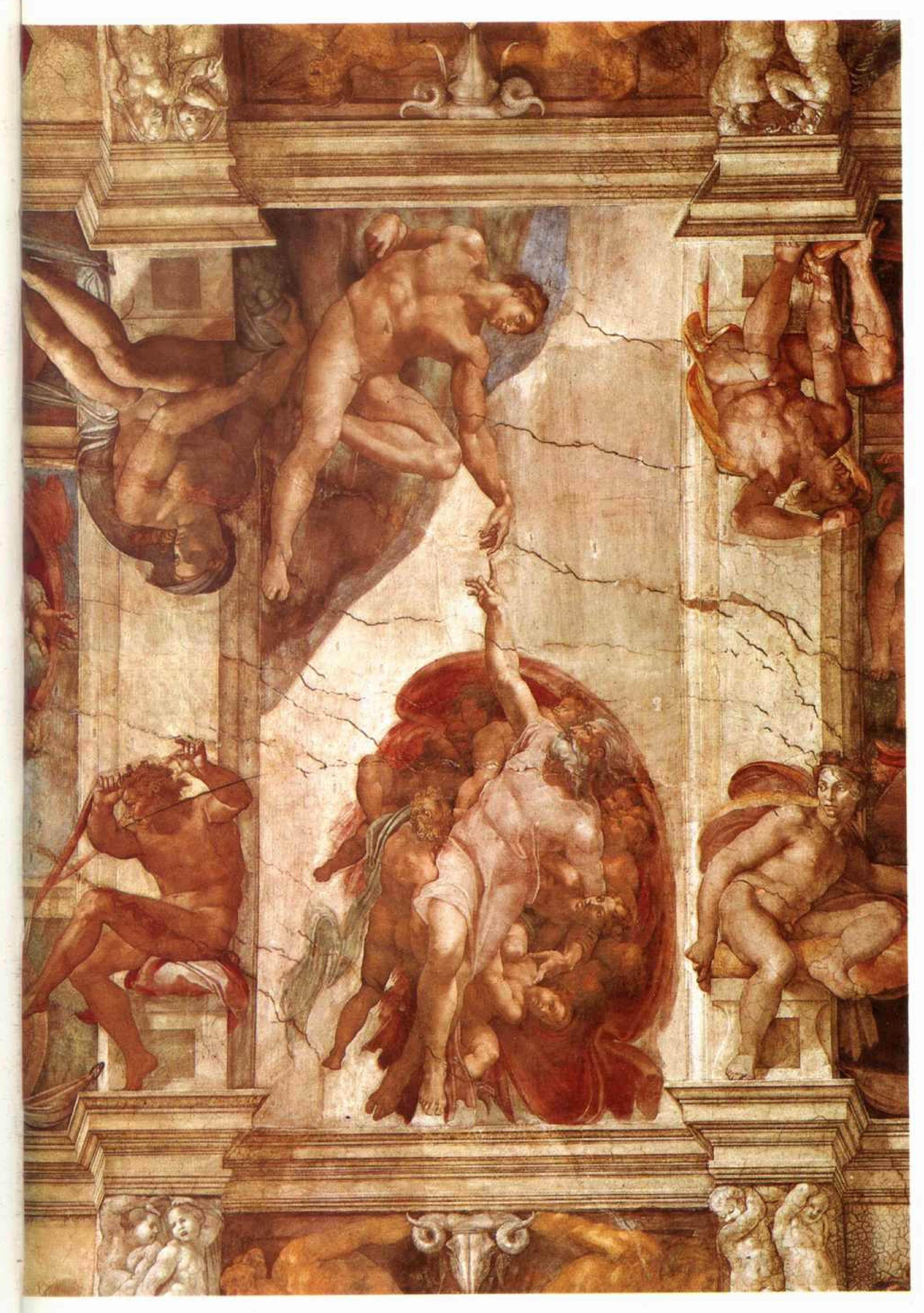
Midias, Pintor de

fl. c. 420-400 a. de C.

El Pintor de Midias fue un pintor de vasijas griegas que trabajó en Atenas. Su nombre corresponde a la abreviatura de «el pintor de la vasija que se encuentra en Londres firmada por el ceramista Midias». La pintura de vasijas de la segunda mitad del siglo V a. de C. tiene mucho del arte más libre de la pintura mural y de paneles. De estas fuentes proviene el empleo que hace el Pintor de Midias de diferentes niveles dentro de sus pinturas, de vistas de tres cuartos con escorzamientos bastante logrados y de abstracciones personificadas.
Fue un seguidor del Pintor de Eretria. Sin embargo, las majestuosas figuras de la generación anterior son ahora más afeminadas, los ropajes más suntuosos y el dibujo más amanerado. Su estilo refleja también la escultura de la época, especialmente la Balaustrada Niké, pero carecen absolutamente de su dignidad.
El mundo del Pintor de Midias está lleno de perfumadas pérgolas, de ropajes que se adhieren al cuerpo, de boquitas enfurruñadas, de miradas lánguidas; en suma, un mundo dorado de amor y ensueño. Sus temas favoritos pertenecen a los reinos de Afrodita y de Dioniso. Es posible que esos temas fuesen un intento de escapar a las penurias de una Grecia desgastada por las guerras del Peloponeso.

Miguel Ángel 1475-1564

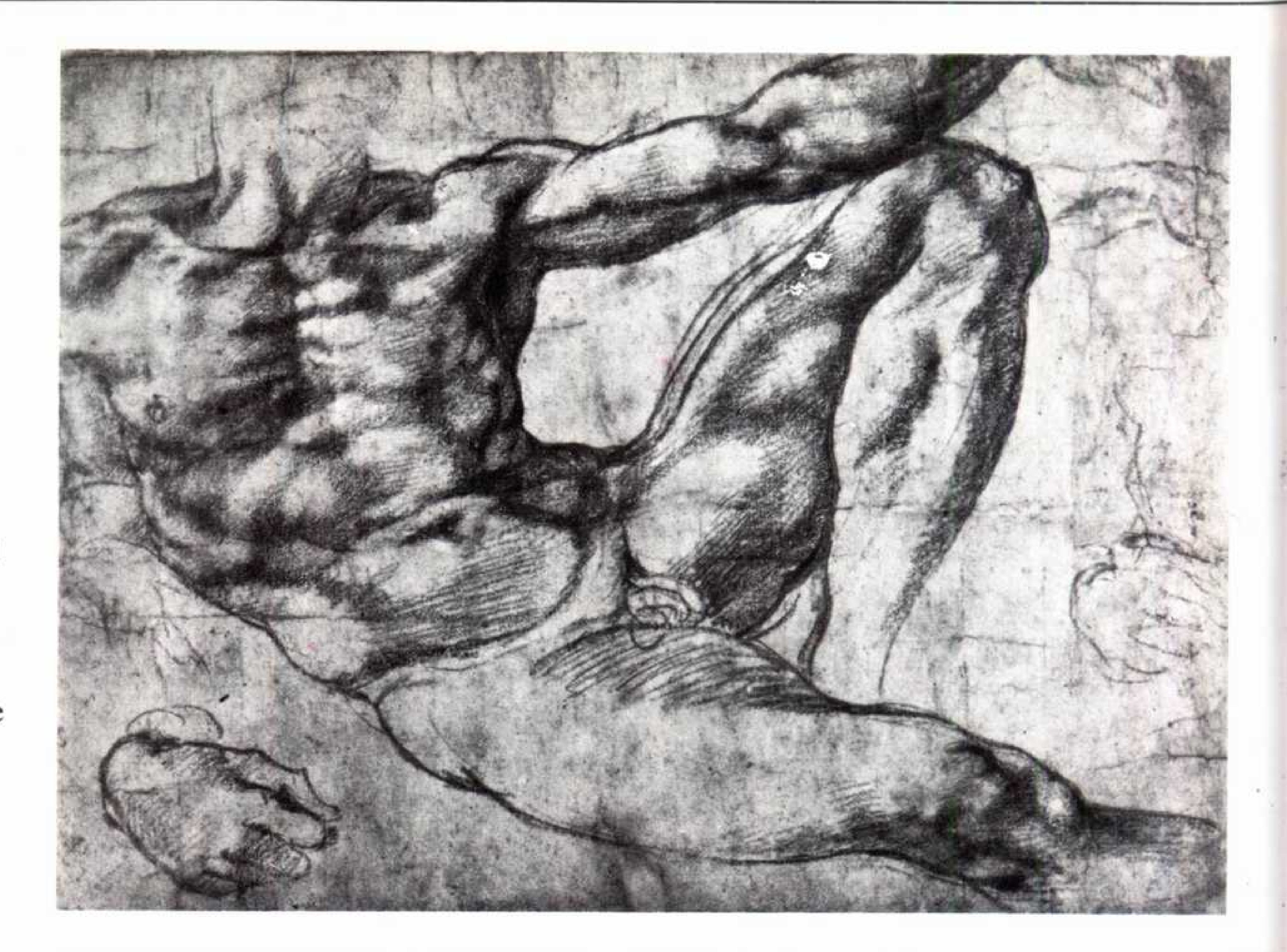
El pintor, escultor y arquitecto italiano Miguel Ángel Buonarroti nació en Caprese, cerca de Arezzo. Era hijo de un modesto funcionario y cuando niño fue llevado a Florencia, donde entró como aprendiz de Ghirlandaio. Al parecer, no le iba muy bien el estilo algo blando de su maestro, y prefirió el arte más austero y monumental de Giotto y de Masaccio. Todo parece indicar que optó por la escultura de una manera casi inmediata. Entre sus primeras obras se encuentra un relieve que representa *la batalla de los lapitas y los centauros* (c. 1492; Casa Buonarroti, Florencia), evidentemente inspirado en los sarcófagos clásicos y reflejo del interés por las piezas antiguas del escultor Bertodo di Giovanni. Este artista estaba muy vinculado a Lorenzo de Medici («Il Magnifico»), virtual gobernante de Florencia por entonces. Al parecer, Lorenzo permitió que el joven Miguel Ángel visitara libremente su colección.
Tras una breve estancia en Bolonia, en 1496 Miguel Ángel se encontraba en Roma, donde pudo estudiar ejemplos mucho más aquilatados de arte clásico que los que hubiera podido encontrar en Florencia. La primera de las obras que realizó allí, un *Baco* de tamaño natural (c. 1496-7; Museo Nazionale, Florencia), es una imitación sumamente convincente de una estatua antigua. El éxito alcanzado con esta obra hizo que recayese sobre él el encargo de la *Pietà* (1498-9; San Pedro, Roma). Esta obra le valió la fama del escultor más sobresaliente de su época, tanto por la excepcional belleza como por el *pathos* de la composición y por el sorprendente virtuosismo de su técnica.
Poco después, Miguel Ángel volvió a Florencia, donde empezó a trabajar en un gigantesco *David* (1501-4; Galleria dell'Accademia, Florencia). Ésta había de ser la mayor estatua de mármol que se talló en Italia desde la caída del Imperio Romano, y la primera que había de admitir la comparación, por el dominio de la anatomía humana, con los logros más perfectos de la antigüedad. Sin embargo, la tensión de la figura y su energía contenida no tienen nada de clásico.
Durante su estancia en Florencia, Miguel Ángel realizó también cuatro obras devocionales para clientes privados; fueron la *Madonna* de Brujas (1501-6; Nôtre-Dame, Brujas),



Miguel Ángel: *La creación del hombre*, detalle del techo de la Capilla Sixtina, Vaticano, Roma.

que es un grupo exento; el *Tondo Pitti* (c. 1503-5; Museo Nazionale, Florencia) y el *Tondo Taddei* (c. 1504-5; Royal Academy of Arts, Londres), ambos relieves de mármol inacabados, y el *Tondo Doni* (c. 1504-6; Uffizi, Florencia), su única pintura al óleo terminada que conocemos. Esta última obra es de espíritu totalmente escultórico.
El grupo principal, La Sagrada Familia, está representado como si estuviese tallado en un bloque único, con contornos netos, absolutamente claros, y colores brillantes, nada realistas. Las *poses* son deliberadamente complejas, con un uso exagerado del *contrapposto* que nos lleva a pensar que el interés de Miguel Ángel estaba, casi de una manera exclusiva, en la exploración de los problemas formales más que en el contenido.
Estas preocupaciones se manifiestan también en la última obra de envergadura de este período, un cartón para un fresco sobre *La batalla de Cascina* encargado para la cámara del Gran Concejo de Florencia en 1504. El cartón, que sólo conocemos por copias (una copia de Bastiano da Sangallo se encuentra en el Holkham Hall, Norfolk), constituía la parte central de una composición mucho mayor y mostraba un grupo de soldados sorprendidos por el enemigo en plena batalla. Al parecer, Miguel Ángel consideró el tema como mero pretexto para mostrar al varón heroico desnudo en una gran variedad de *poses* de destacada belleza y originalidad que habrían de convertirse en una fuente permanente de inspiración para posteriores artistas florentinos.
En 1505 fue llamado a Roma para realizar una gigantesca tumba para el Papa Julio II en San Pedro.
Este proyecto habría de obsesionarle durante más de tres décadas, mientras sucesivos poderosos clientes solicitaban sus servicios para otros trabajos. Al año siguiente, por ejemplo, se vio obligado a hacer una colosal estatua de bronce de Julio en Bolonia, obra que fue destruida poco después. Más tarde, en 1508, el Papa le ordenó que pintase la bóveda de la Capilla Sixtina en el Vaticano. El resultado de esta labor fue la obra que por sí sola más influencia habría de ejercer sobre la historia del arte europeo.
El proyecto original consistía simplemente en frescos de los doce apóstoles, pero Miguel Ángel no tardó en reemplazarlo por otro esquema más complejo. En el centro de la bóveda hay nueve escenas tomadas del Génesis, flanqueadas por parejas de jóvenes desnudos (los *Ignudi*) que en realidad son ángeles. Hacia los lados del techo hay doce grandes profetas y sibilas sentados, y a continuación, más abajo aún, los antepasados de Cristo. Los diversos elementos separados están dispuestos dentro de un complejo marco arquitectónico pintado. A medida que Miguel Ángel iba avanzando en la obra, su técnica se iba haciendo más firme, cobrando las *poses* mayor variedad y osadía y adquiriendo las figuras una energía y una nobleza crecientes. Sus frescos son la encarnación visual más perfecta de la entonces imperante creencia neoplatónica que él había abrazado con vehemencia y que afirmaba que la belleza física, y especialmente la figura humana,

Miguel Ángel: *Estudio para La creación de Adán* en el techo de la Capilla Sixtina; tiza sobre papel; 19 × 26 cm.; 1.510/11. British Museum, Londres.



tienen un carácter divino.
Después de completar el techo en 1512, Miguel Ángel se encontró en disposición de continuar su trabajo en la tumba. En el plano inicial estaba previsto un monumento de dos plantas con más de cuarenta grandes figuras esculpidas. Pero entonces prefirió una estructura de tres lados que se proyectase desde una pared, mas no redujo sustancialmente la cantidad de esculturas requeridas. Miguel Ángel sólo pudo tallar dos figuras de *Esclavos* (c. 1513; Louvre, París) y el *Moisés* sedente (1515-16; San Pietro in Vincoli, Roma). Luego, en 1516, el sucesor de Julio II, León X, miembro de la familia de los Médicis, le ordenó que volviese a Florencia (nuevamente bajo el gobierno de su familia) para diseñar una nueva fachada destinada a la iglesia de San Lorenzo. Este encargo, al igual que el techo y la tumba, incluía una compleja combinación de figuras y arquitectura y estaba concebido en una escala igualmente ambiciosa. Durante la mayor parte de los tres años que siguieron, Miguel Ángel estuvo en las montañas de Carrara disponiéndolo todo para la extracción y transporte de los enormes bloques de mármol que se necesitaban para la fachada. Pero, en 1519, León X perdió interés por la obra, que fue suprimida al año siguiente, ordenando a Miguel Ángel que trabajase en cambio en un mausoleo para la familia Medici que habría de construirse en el otro extremo de la iglesia.
El mausoleo, que generalmente se conoce como la Nueva Sacristía, es una estructura cuadrada coronada por una cúpula; una de las paredes está interrumpida por una profunda hornacina en la que está contenido un altar. Como sucedió con otros de sus proyectos de envergadura, Miguel Ángel fue llegando gradualmente a su solución final que en este caso jamás llegó a completarse totalmente. Frente al altar debería haberse alzado una doble tumba para Lorenzo el Magnífico y su hermano Giuliano, pero las únicas tumbas que se construyeron realmente fueron las de las paredes laterales destinadas a dos de los hijos de Lorenzo.
Cada una de ellas consta de una efigie sedente sumamente idealizada del muerto, situada en una estrecha hornacina enmarcada por un complejo engaste arquitectónico, frente al cual hay un enorme sarcófago coronado por un par de figuras reclinadas que simbolizan los momentos del día. El significado preciso del proyecto es algo que no conocemos totalmente, pero al parecer estaría inspirado en algún tema neoplatónico, donde la zona inferior del edificio, superpoblada de elementos, simbolizaría el mundo material, mientras que la arquitectura más simple y brillantemente iluminada de la cúpula representaría el mundo ideal del espíritu.
Incluso en su forma actual,



Miguel Ángel: *Joel*, detalle del techo de la Capilla Sixtina, Vaticano, Roma; 1508-12.

incompleta, la sacristía transmite una impresión de solemnidad jamás igualada. Se levanta con un ambiente completo y coherente en el cual desaparece la frontera normal entre la realidad y la obra de arte.

Mientras estuvo en Florencia, Miguel Ángel se encargó también de otro proyecto para los Médicis, la construcción de la Biblioteca Laurentina en el monasterio de San Lorenzo, obra comenzada en 1524. El rasgo más notable de este proyecto es el pequeño vestíbulo en el cual el lenguaje convencional de la arquitectura renacentista aparece distorsionado de una manera casi perversa para lograr una mayor expresividad. Durante este período, y especialmente entre 1527 y 1529, cuando la familia Medici perdió temporalmente el control de la ciudad, también pudo trabajar en algunas otras figuras para la tumba de Julio II: los cuatro *Esclavos* (1519-34; Galleria dell'Accademia, Florencia) y el grupo de la *Victoria* (c. 1532-4; Palazzo Vecchio, Florencia). Los *Esclavos* ilustran a la perfección su concepción de la escultura como un proceso de revelación de la forma escondida dentro del bloque de mármol; pero no hay nada que legitime la deducción, que han hecho muchos críticos, de que Miguel Ángel dejaba deliberadamente muchas de sus obras sin terminar, como una manera de demostrar cuál era su idea.

En 1534 Miguel Ángel se trasladó a Roma, donde permaneció el resto de su vida. La primera obra que realizó allí, por encargo del Papa Pablo III, fue el gigantesco fresco del *Juicio Final* sobre la pared del altar de la Capilla Sixtina, que fue pintado entre 1536 y 1541. A esa altura, el neoplatonismo optimista de sus primeros años había dado lugar a una piedad más austera característica del nuevo ambiente de la Contrarreforma, y en este fresco las figuras no tienen nada del ideal de belleza que caracterizaba a las del techo. Aquí, la anatomía aparece muchas veces toscamente exagerada, adoptando deliberadamente *poses* inelegantes, distorsionadas y violentos escorzos. En la obra de muchos contemporáneos de Miguel Ángel, cuyo estilo se describiría actualmente como manierista, pueden encontrarse desviaciones de la norma clásica igualmente extremas, pero ningún otro artista fue capaz de unir el intenso poder expresivo de su composición a una cualidad definida sucintamente por su amigo y biógrafo Vasari como «terribilità».

Poco después de terminar el *Juicio Final* Miguel Ángel empezó dos frescos de dimensiones muy inferiores en la capilla Paulina, también en el Vaticano. Fueron éstos *La crucifixión de San Pedro* (1542-5) y *La conversión de San Pablo* (1545-50). En la eliminación total de cualquier sugerencia de belleza física y en la extrema simplicidad de la *pose* y del gesto representan la evolución final de su estilo de figura. La única concesión a los cánones estéticos convencionales se encuentra en el tratamiento del color, de una delicadeza y luminosidad sorprendentes.

La austeridad de estas pinturas es igualada en las esculturas de la última época. En 1542, la «tragedia de la tumba», tal como Miguel Ángel denominaba al fracaso del monumento de Julio, llegó a su fin con un acuerdo con los herederos del Papa, que se mostraron dispuestos a aceptar una construcción sumamente modesta en San Pietro in Vincoli, que contuviese solamente el *Moisés* y algunas otras estatuas hechas por discípulos. Las únicas esculturas de envergadura ejecutadas por Miguel Ángel en su vejez son dos grupos de *Pietà*, uno destinado a su propia tumba y luego abandonado (c. 1550-61; catedral de Florencia), y el otro, la *Pietà Rondanini* (década de 1560; Castello Sforzesco, Milán), producido también por motivos de satisfacción personal y que quedó inconcluso a su muerte. Ambos hablan a las claras de su imposibilidad de dar expresión física concreta a sus concepciones, que habían llegado a ser virtualmente abstractas.

Su creciente desilusión respecto de las artes figurativas hizo que aumentase su interés por la arquitectura, especialmente después de que se hizo cargo de la reconstrucción de San Pedro en 1546. Rechazó totalmente las indicaciones de su antecesor Antonio da Sangallo *el Joven*, que proponía un sistema coherente de proporciones y una acumulación de elementos individuales. Prefirió un esquema mucho más unificado y simple, confiando, para lograr su efecto, en un muro exterior ondulante articulado con unas cuantas pilastras de grandes proporciones que daban lugar a un impulso ascendente y dirigían la mirada directamente hacia la enorme cúpula. El estilo es dinámico y francamente dramático y constituye un anticipo del barroco. Los demás proyectos romanos de su última época —especialmente la reconstrucción del Capitolio (diseñado probablemente en 1538), la terminación del Palazzo Farnese (fines de la década de 1540) y la Porta Pia (1561-5)— son igualmente subjetivos y no menos radicales en su rechazo de los cánones renacentistas y clásicos.

Durante su vida, Miguel Ángel gozó de mayor fama y prestigio que cualquiera de los artistas que habían vivido antes que él, en parte gracias a los esfuerzos de los biógrafos de su época, Condivi y Vasari.

Mikon comienzos del siglo V a. de C.

Mikon fue un pintor ateniense de la primera mitad del siglo V a. de C. Su fama se vio menguada en su época por la de su colega y colaborador durante un tiempo, Polignoto.

Sus obras más famosas estaban en Atenas: las batallas contra las Amazonas estaban en la Stoa Poikilé (que dio su nombre a la escuela estoica de filosofía) y probablemente también en el santuario de Teseo, donde pintó sin duda hazañas del héroe ateniense. Su expedición de los Argonautas se encontraba en el Anakeion.

Millais, J. E. 1829-96

El pintor inglés John Everett Millais nació en Southampton. Su familia, tras vivir durante un tiempo en Jersey y en el norte de Francia, se trasladó en 1838 a Londres, donde el precoz talento de Millais pudo desarrollarse oportunamente. Entre los once y los diecisiete años asistió a las Royal Academy Schools. El primero de los óleos que expuso fue la obra romántica convencional titulada *Pizarro apoderándose del Inca en Perú* (1846; Victoria and Albert Museum, Londres).

Fue uno de los artistas jóvenes e insatisfechos que en 1848 fundaron la Hermandad Prerrafaelista.

Su *Lorenzo e Isabella* (Walker Art Gallery, Liverpool), expuesta al año siguiente, muestra la minuciosa atención a los detalles, el color prístino, el simbolismo y la utilización de amigos como modelos que se ve



J. E. Millais: *Sir Isumbras en el vado, sueño del pasado;* óleo sobre tela; 124 × 170 cm.; 1856-7, retocado posteriormente. Lady Lever Art Gallery, Por Sunlight.

en las obras de la época de Rossetti y de Holman Hunt. *Cristo en casa de sus padres* (1850; Tate Gallery, Londres) es la aplicación de los mismos principios a un tema religioso. Fue atacado por su representación exenta de idealismo de la Sagrada Familia, mientras que su cualidad estilizada, casi ritualista, la vinculaba de una manera desastrosa con el temido avance de la Iglesia Romana y del ascetismo «papalista». Los cuadros que expuso en 1851 tampoco merecieron una buena acogida.

Sin embargo, su cuadro *Un hugonote* (1851-2; colección privada) obtuvo una gran popularidad y su patético tema de los amantes separados por circunstancias históricas reapareció en las obras. Su cuadro más conocido, *Ofelia* (1851-2; Tate Gallery, Londres), ilustra su método de trabajo de este período, en el cual la ambientación fue pintada trabajosamente del natural en verano mientras que la figura fue agregada en el invierno, correspondiendo a una modelo de estudio, y quedó lista para la exposición de mayo de la Academia. Mientras pintaba el retrato de John Ruskin, en el escenario de una cascada escocesa (1853-4; colección privada), Millais se enamoró de la mujer de su modelo, Effie. Poco después de que ella hubo obtenido el divorcio se casaron, y en 1856 nació el primero de sus ocho hijos. Los compromisos familiares hicieron que Millais tomara conciencia de la necesidad de vender su obra, lo cual hizo cada vez con mayor éxito, ganando durante la década de 1880 unas 30.000 libras por año.

Hacia fines de la década de 1850 produjo una serie de cuadros cuya fuerza reside más en la evocación de un estado de ánimo general que en la descripción de una situación particular. El más sugerente es *Hojas de otoño* (1855-6; City of Manchester Art Gallery), en el cual contrapone la belleza en flor de algunas jóvenes con la decadencia cíclica de las cosas naturales: las hojas muertas que se queman en el crepúsculo. Según el propio artista, esta combinación estaba calculada para inducir a «la más profunda reflexión religiosa». Paisajes y figuras interactúan de una manera similar en otras obras, entre ellas *La niña ciega* (1854-6; City of Birmingham Museums and Art Gallery), en la cual la belleza del escenario intensifica el *pathos* del tema, y *El valle del reposo* (1858-9; Tate Gallery, Londres), una extraña imagen de monjas cavando una sepultura en la inminente bruma del anochecer.

Su técnica de pintura, que ya perdía algo de su meticulosidad prerrafaelista, empezó a adquirir una mayor ampulosidad que le permitía trabajar más rápido y en telas de mayor tamaño.

Su primer paisaje puro importante fue *Octubre helado* (1870; colección privada). Las visitas de otoño e invierno a Escocia, durante las

cuales se dedicaba a cazar y a pintar paisajes, llegaron a constituir un bienvenido descanso de las presiones a las que le sometía su actividad londinense como retratista. De los diversos estudios de ancianos, el patriótico *Paso del Noroeste* (1874; Tate Gallery, Londres), que muestra a un lobo de mar retirado, es el más atractivo, especialmente en lo que a colorido se refiere. *La pasión dominante* (1885; Glasgow Art Gallery and Museum), que representa a un ornitólogo que está confinado en su lecho, es un ejemplo de la tardía preferencia de Millais por los tonos oscuros y por una impresión general parduzca. Esto se advierte también en los cuadros religiosos que produjo al final de su carrera, por ejemplo su *San Esteban* (1895; Tate Gallery, Londres).



Jean-François Millet: *Las espigadoras;* óleo sobre tela; 84 × 111 cm.; 1857, Louvre, París.

Millet, Jean-François 1814-75

Jean-François Millet, pintor destacado de la Escuela de Barbizon, alcanzó notoriedad por su pintura de temas campesinos. Nació en el seno de una familia labriega de Normandía y recibió su primera educación artística en Cherbourg. En 1837 fue a París, donde estudió con Paul Delaroche. La primera obra que expuso en un Salón fue un retrato, en 1840. Después de pasar años de penuria en París, se trasladó en 1849 a Barbizon, donde desarrolló la vena campesina de su arte y donde permaneció el resto de su vida.
Sus primeras obras que se conservan son retratos, por ejemplo el de su primera esposa, *Pauline Ono* (1841-2; Musée Thomas Henry, Cherburgo). A comienzos de la década de 1840 pintó de una manera rococó, produciendo desnudos eróticos y escenas galantes que recuerdan a Díaz de la Peña (por ejemplo, *Desnudo reclinado,* 1844-5; Louvre, París). Aproximadamente en 1847 surgió un estilo más vigoroso que puede verse en *Los canteros* (1846-7; Toledo Museum of Art, Toledo, Ohio). Las poses dinámicas de los trabajadores reflejan a Miguel Ángel y a Daumier, pero el estilo sigue siendo el de las obras anteriores.
Millet empezó a dedicarse a los temas campesinos cuando cobró consciencia de los cambios que producían la urbanización y la revolución industrial. El estímulo inmediato fue la revolución de 1848 que puso en primer plano cuestiones sociales. Millet expuso un tema campesino, *El aventador* (1848; colección privada), en el Salón de 1848, y *El sembrador* (1850, Provident National Bank, Philadelphia), una figura monumental del trabajo rústico, en 1850. El simple retrato del campesino, de gran tamaño y sin elemento alguno de humor o de anécdota, era algo nuevo en Francia y no se le consideraba un motivo pictórico digno. Además, en el clima de sensibilidad política de la época, esas obras eran consideradas como afirmaciones revolucionarias. Sin embargo, todo parece indicar que Millet sólo pretendía expresar su concepción fatalista de que el hombre está condenado al trabajo sin esperanzas de remisión. *Las espigadoras* (1857; Louvre, París) y *El hombre de la azada* (1860-2; colección privada) dieron lugar a grandes críticas por su supuesto contenido político. Aunque se le ha considerado un revolucionario, Millet muestra continuidad con el arte tradicional occidental en algunos temas y composiciones. *La comida del cosechador* (1851-3; Museum of Fine Arts, Boston) se refiere a la historia bíblica de Ruth y Boaz, y refleja algunas composiciones de Poussin. Su *Campesino injertando un árbol* (1855; colección privada) evoca a Virgilio. Se vale aquí de una paleta sombría para representar las toscas caras y las figuras desgarbadas de sus sujetos campesinos (por ejemplo, *Mujer apacentando su vaca,* 1858; Musée de l'Ain, Bourg-en-Bresse). Sus ambientaciones melancólicas, idealizadas, aprovechan a menudo la luz difusa del crepúsculo o del amanecer (por ejemplo, *El Ángelus*, 1855-7; Louvre, París). Después de 1863, bajo la influencia de Rousseau, pintó más paisajes puros (por ejemplo, *L'Hiver aux Corbeaux,* 1862; Kunsthistorisches Museum, Viena).

Mino da Fiesole 1429-84

Mino da Fiesole fue un escultor italiano. De él dijo Vasari que se había formado con su casi contemporáneo Desiderio da Settignano, aunque no hay grandes indicios de ello en su obra temprana. Fue un tallista del mármol menos dotado que Desiderio o que Antonio Rossellino, aunque recibió una fuerte influencia del estilo de ambos.

La primera de sus obras fechadas es un busto retrato de Piero de Medici de 1453, y talló otros seis bustos de gran calidad. Produjo varias tumbas de grandes dimensiones, así como tabernáculos tanto en Florencia como en los alrededores, y también trabajó profusamente en Roma en las décadas de 1460 y 1470. Es posible que se trate del mismo escultor que actuó allí y en Nápoles con el nombre de Mino del Reame. El ropaje de las esculturas de este artista es liso y lineal, sus rostros son blandos estereotipos y su composición se caracteriza por la ingenuidad. Aunque superficialmente atractiva, su escultura está exenta de compromiso emocional y degenera en el sentimentalismo.



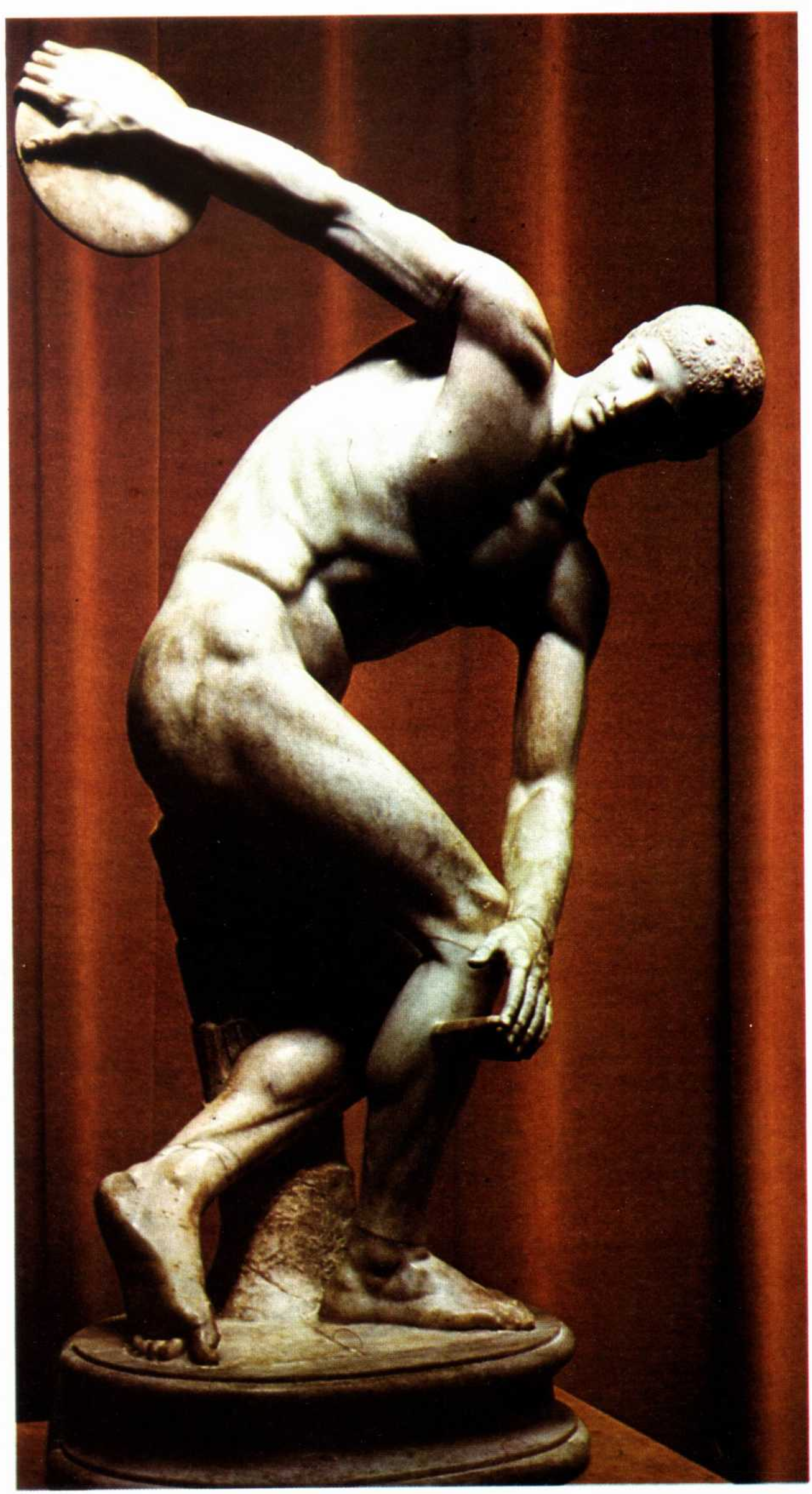
Mino da Fiesole: *Retrato de Astorgio Manfredi;* mármol; 56 × 64 cm.

Miró, Joan 1893-1983

Joan Miró, pintor, ceramista y escultor español, fue uno de los miembros principales del movimiento surrealista, Nació en Barcelona y en una primera época vaciló entre estudiar artes y técnicas empresariales, pero en 1912, tras una grave crisis, se inscribió en la Escuela de Arte de Francesc Galí, en Barcelona, donde fue iniciado al arte francés de vanguardia. Sus cuadros de 1914 muestran una amalgama sumamente original de influencias postimpresionistas, fauvistas y cubistas. Varios paisajes pintados en 1918 recuerdan las miniaturas persas por su precisión de líneas, su tratamiento decorativo de las zonas planas de color y las configuraciones de formas.

En la primera visita que realizó a París en 1919, Miró buscó a su compatriota, Picasso con el cual entabló una perdurable y mutuamente estimulante amistad. En 1920 tomó un estudio en París, y a través de André Masson, un vecino suyo, conoció a los poetas dadaístas y surrealistas. Desde entonces dividió su tiempo entre París y España. Aunque anclado todavía en el mundo «real», los cuadros de Miró de 1918 a 1923 se volvieron cada vez más extraños debido a una atención casi maniática a los detalles, una visión alucinatoria de los objetos corrientes y una intensidad expresiva. En obras como *El campo labrado* (1923-4; Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York), el elemento de fantasía y de irracionalidad aparece exacerbado. En 1924 se unió a los surrealistas, quienes le alentaron a confiar en la imaginación y en los sueños como fuente de sus imágenes (por ejemplo, *El Carnaval de Arlequín,* 1924-5; Albright-Knox Art Gallery, Buffalo). Durante los años de 1925 a 1927, respondiendo a las teorías surrealistas del automatismo, Miró produjo gran número de pinturas «oníricas» realizadas de manera espontánea y rápida. En éstas empezó a crear el lenguaje de signos —de temática cósmica y sexual— que

Joan Miró: *Mujeres y pájaros a la luz de la luna;* óleo sobre tela; 81 × 66 cm.; 1949, Tate Gallery, Londres.



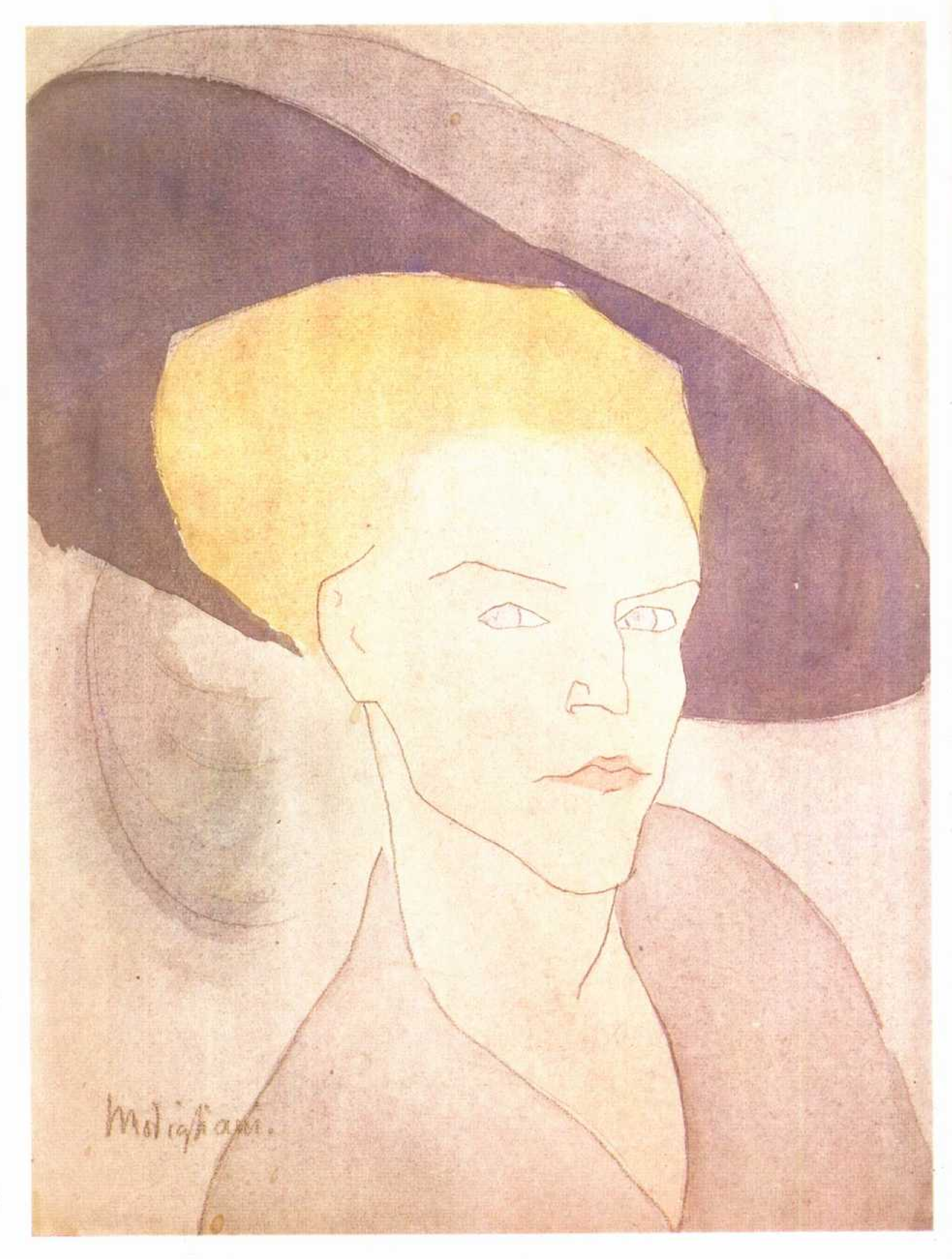
caracterizaría a gran parte de su obra posterior.
En 1928 volvió a su estilo detallado en los *Interiores holandeses*, donde se basó en los cuadros de los antiguos maestros. Desde entonces hasta el final de su vida, su obra fue un continuo vaivén entre la libertad y la precisión, encontrándose a veces los dos extremos combinados en la misma obra. Durante la década de 1930, la depresión que le producía la situación política europea se reflejó en la temática salvaje de cuadros tales como *Mujer sentada* (1932; colección privada).
En 1940 y 1941 Miró pintó sus *Constelaciones*, una serie de aguadas que demostraban su sorprendente dominio del diseño pictórico general y del ritmo lineal. Hizo sus primeras cerámicas en 1944 en colaboración con Llorens Artigas, y abandonó la pintura entre 1955 y 1959 para explorar este nuevo medio de una inventiva característicamente radical. En la década de 1960 dedicó mucho tiempo a enormes esculturas, basadas en los personajes biomórficos de sus cuadros, y a esculturas creadas a partir de objetos encontrados.
A partir de 1960 los cuadros de Miró fueron abstracciones grandes, simples y atrevidas en las que empleó su personal lenguaje de símbolos con gran inventiva expresiva. Experimentó con una enorme variedad de técnicas nada convencionales, entre las que se cuentan el desgarramiento y el quemado. Ejerció una influencia considerable sobre la pintura de posguerra, especialmente sobre el expresionismo abstracto.
Joan Miró falleció en Palma de Mallorca el 25 de diciembre de 1983.

Mirón siglo V a. de C.

Mirón fue un escultor griego de obras en bronce que nació en Eleutera, una ciudad fronteriza entre Beocia y Ática. Fue un renombrado alumno de Agéladas y contemporáneo de más edad de Fidias y Policleto. La parte más interesante de su carrera corresponde al período clásico primitivo, ya que experimentó en

Mirón: *Discóbolo;* altura 125 cm.; copia romana de un original del siglo V a. de C. Museo delle Terme, Roma.

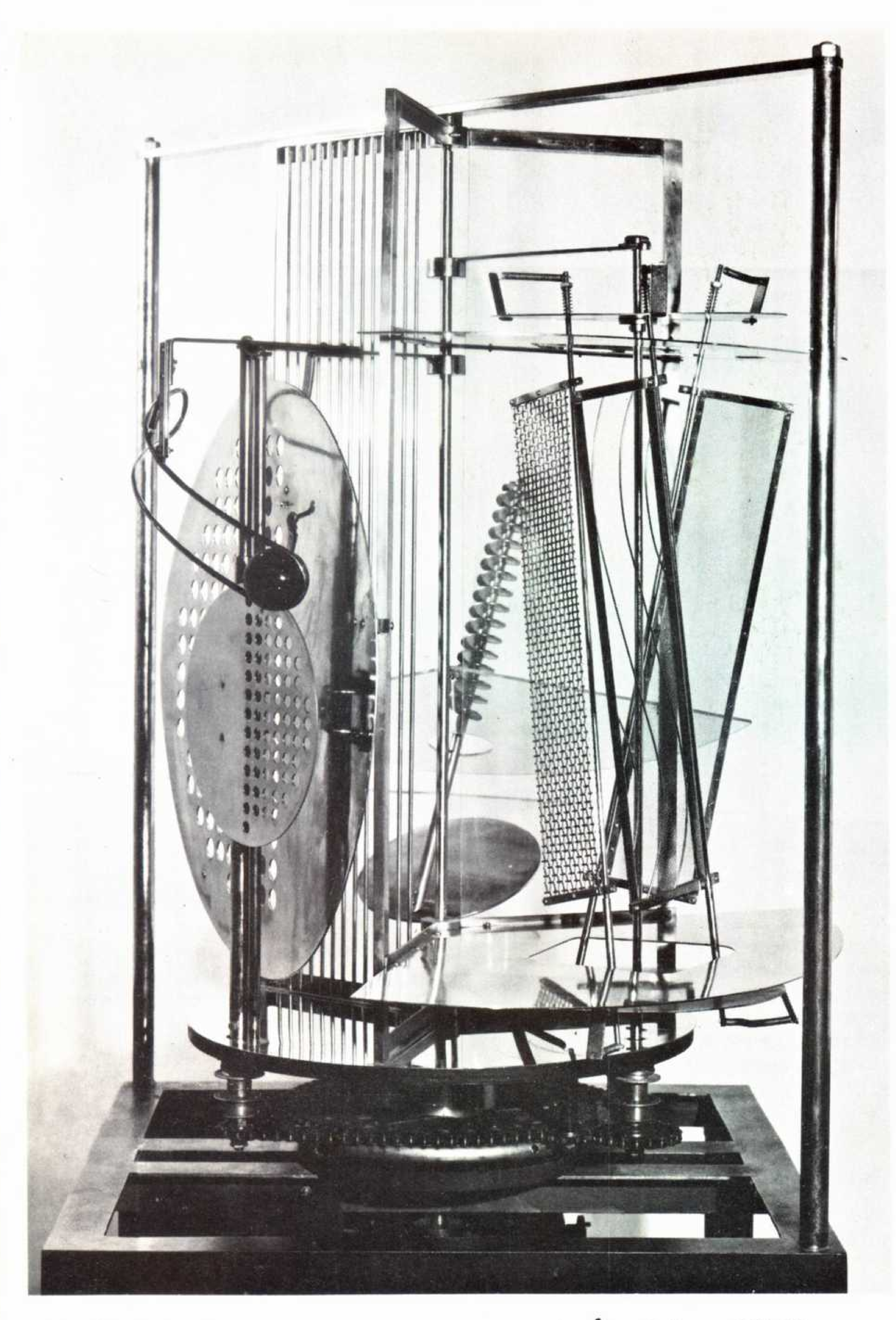
Amadeo Modigliani: *Cabeza de mujer con sombrero;* acuarela; 35 × 27 cm.; 1907. Colección de William Young and Co. Boston, Massachusetts.



la comunicación del movimiento, tratando de lograr una mayor naturalidad que sus sucesores. Los críticos antiguos observaron que empleaba una variedad mayor de posiciones que Policleto y que además era más constante en el uso de la regla de las proporciones.
El punto culminante de la carrera de Mirón es la estatua del *Discóbolo* descrita detalladamente por Luciano (siglo II de nuestra era) e identificada en copias (la mejor en el Museo delle Terme, Roma). Representa el momento del balanceo del disco mientras el atleta mira hacia atrás, hacia la mano que lo sostiene. Un segundo más y lo lanzará hacia adelante, haciendo fuerza sobre la pierna derecha. Mirón capta a la perfección el momento dinámico de la acción en suspenso. Su estatua está compuesta sobre un sistema de triángulos en torno a la curva en S central formada por el cuerpo; depende totalmente de su animado contorno para expresar el movimiento, porque la anatomía no responde a la acción. Está concebida como una figura en relieve y es probable que deba su inspiración a la pintura de la época. Su artificialidad había impresionado a los romanos, quienes la consideraron «distorsionada y elaborada».
Las tendencias naturalistas de Mirón quedaron demostradas en su *Vaca* de bronce de la Acrópolis, de la que se decía que un ternero la había tomado por su madre. Trabajó fundamentalmente en Atenas, y es probable que colaborara en el Partenón; se ha reconocido su estilo en algunas de las metopas del lado sur. También se piensa que un *Hércules* de pie, en actitud tranquila, copiado en estatuillas, deriva de su grupo colosal de *Hércules, Zeus y Atenea* erigido en Samos. Su grupo de *Atenea y Marsias* ha sido reconstruido, no sin controversias, basándose en las pruebas proporcionadas por vasijas y monedas.

Modigliani, Amedeo 1884-1920

El pintor y escultor Amedeo Modigliani nació en Livorno. Su precoz talento fue estimulado por su madre antes de que realizase estudios en las academias de Roma, Florencia y Venecia. Durante su permanencia en Venecia desde 1903 a 1906, la Bienal lo introdujo en el Art Nouveau en boga y en las tendencias impresionistas. Viajó a París en 1906. Allí no tardó en unirse a los artistas de Montmartre y expuso siete obras en el Salón de Otoño de 1907, lo cual no dejó de ser un éxito extraordinario para un joven recién llegado. En la misma exposición se montó la retrospectiva de Cézanne. Sin embargo, la obra de Modigliani estaba más próxima a Lautrec o al primer Picasso en cuanto al estilo, por la elegancia de la línea que pone al descubierto sus tendencias Art Nouveau. En estas primeras pinturas sus colores son sombríos y melancólicos, como puede verse en *La judía* (1908; colección privada).
Su éxito se repitió en 1908, esta vez en el Salón des Indépendants, pero por esa época parece que sufrió una crisis, tanto estética como física. Un ataque de fiebres tifoideas y dos ataques de pleuresía en su juventud habían debilitado su constitución, y pese a todo su éxito,



Laszlo Moholy-Nagy: *Modulador luz-espacio;* metales refractantes y plásticos transparentes; altura 151 cm.; 1923-30. Busch-Reisinger Museum, Cambridge, Massachusetts.

la vida bohemia que llevaba en París acabó minando su salud. Volvió a la escultura en 1910. Sin dejar de pintar, se sintió fascinado por la escultura primitiva, probablemente por influencia de Brâncuşi y Matisse. Talló cabezas directamente en piedra; algunas presentan rasgos rudimentarios que respetan la estructura original del bloque hasta tal punto que se ha dicho que están inacabadas. Otras son elegantes y amaneradas versiones de tipos etnográficos, alargados de manera extravagante, con rasgos estilizados: narices largas, ojos sin párpados y cejas segmentadas (por ejemplo, *Cabeza*, 1911-12; Tate Gallery, Londres). A partir de 1910 estas características empezaron a tomar carta de naturaleza en sus cuadros, que, hasta su muerte, serían fundamentalmente figuras y retratos. Es probable que el pintor elaborara los aspectos formales de este estilo en su obra imaginativa de la primera época, cuando realizó una serie de *Cariátides;* las figuras de esta serie estaban en un principio muy cerca de sus modelos etnográficos de 1911, pero su estilo se volvió progresivamente arabesco hacia 1913. En 1914 ó 1915 conoció a la poetisa inglesa Beatrice Hastings, que vivió con él hasta 1916 y se ocupó de sus cosas de manera irregular cuando la salud del pintor empezó a deteriorarse. En este corto período, Modigliani ejecutó sus pinturas más vigorosas, ente las que se encuentran los retratos de *Jean Cocteau* (1916; Pearlman Foundation, Nueva York), *Juan Gris* (1915; Metropolitan Museum, Nueva York), *Chaim Soutine* (1916-17; National Gallery of Art, Washington, D. C.), *Paul Guillaume* (1916; Gallerie d'Arte Moderna, Milán), *Beatrice Hastings* (1915; Art Gallery of Ontario, Toronto) y *Picasso* (1915; colección privada). Cuando se veía frente a un modelo modificaba su estereotipo y producía estudios de una extraordinaria agudeza; su retrato de *Picasso* (1915; colección George Moss, Ginebra), parece haber quedado desbordado por la vitalidad del modelo.
Después de la lograda participación de Modigliani en una exposición colectiva que se realizó en 1916, el marchante Leopoldo Zborowski le proporcionó modelos y estudios. Sin embargo, el pintor prosiguió con su desordenado modo de vida, compartido a partir de 1917 por Jeanne Hébuterne, que concibió un hijo en 1918. Cada vez más, sus figuras, sobre todo sus cuadros de desnudos, empezaron a ser invadidos por una lasitud que es a la vez voluptuosa y melancólica. Al día siguiente de la muerte de Modigliani por tuberculosis, Jeanne Hébuterne, que estaba embarazada de siete meses, se suicidó.

Moholy-Nagy, Laszlo
1895-1946

Laszlo Moholy-Nagy fue un pintor húngaro, teórico y realizador de construcciones. En un principio estudió Derecho, pero hacia finales de la Primera Guerra Mundial se encontraba metido de lleno en el arte abstracto contemporáneo, incluido el suprematismo de Malevich. Fue miembro fundador del grupo húngaro de vanguardia «MA». En 1921 se trasladó a Berlín,

y ese mismo año fue uno de los firmantes del breve manifiesto «Llamamiento a favor del arte elementarista», publicado en *De Stijl*. Básicamente, Moholy-Nagy se opuso al individualismo, por lo que se refiere al estilo, asunto en el que hizo causa común con Theo van Doesburg y El Lissitzky. En los comienzos, Moholy-Nagy utilizó para su pintura los elementos suprematistas del círculo, la cruz y el cuadrado. En 1922 expuso en la Sturm Gallery de Berlín tres obras realizadas en una fábrica, de composición idéntica, pero de diversas medidas. Estas obras pintadas en esmalte de porcelana fueron hechas por el supervisor de la fábrica según las instrucciones del artista. Por esta época, Moholy-Nagy estaba interesado por los materiales modernos, por ejemplo por los plásticos transparentes, que le permitían experimentar con la luz, y también por la fotografía. En 1923 fue incorporado a la Bauhaus, cuando en este organismo se desplazó el acento del expresionismo al constructivismo, y quedó a cargo del taller metalúrgico y del curso preliminar. Sus ideas constructivistas habrían de cambiar también en dirección a la tipografía y a su disposición, en un intento de comunicarle mayor orden y claridad. Fue coeditor, con Gropius, de una serie de libros de la Bauhaus, y también fue responsable de la disposición y diseño de algunos de ellos. En estas obras se exponían las ideas de destacados artistas y arquitectos como Klee, Mondrian y Malevich. *Von Material zu Architektur*, su propia contribución, trataba de diversos artistas, de la fotografía, de la escultura cinética y de los carteles luminosos. La creación de volumen «virtual» mediante la luz era un aspecto importante de su teoría. Para concretarlo, creó sus «Moduladores lumínico-espaciales». En 1928 renunció a su puesto en la Bauhaus, tras algunos cambios de política. En 1934 dejó Alemania para trasladarse a Holanda. Más tarde vivió en Londres entre 1935 y 1937, antes de emigrar a los Estados Unidos. En 1937 se estableció en Chicago la Nueva Bauhaus (que en 1958 se transformó en Institute of Design), que estuvo bajo la dirección de Moholy-Nagy hasta su muerte en 1946.

Mola, Pier 1612-66

El pintor italiano Pier Francesco Mola nació en Coldrerio, cerca de Como. En 1616 su familia ya se había trasladado a Roma. Entre 1633 y 1640, y posteriormente entre 1641 y 1647, trabajó en Venecia y en el norte de Italia, estudiando durante dos años (1645-7) con Albani en Bolonia. Sus primeras obras que conocemos son los frescos de Coldrerio. En estos años experimentó una fuerte influencia del arte veneciano y del Guercino (1591-1666). Un grupo de paisajes de pequeñas dimensiones muestran la creación de un estilo intensamente romántico; su paleta es oscura, y su claroscuro, rico y cálido. Bajo la influencia de Albani, los paisajes de Mola se volvieron más clásicos. En 1647 regresó a Roma, donde pintó frescos y retablos que continúan las tradiciones del clasicismo boloñés. En el más importante de los encargos que realizó, *José y sus hermanos* (1636-7; Palazzo del Quirinale, Roma), se acerca a la grandeza del Alto Renacimiento y a los colores vívidos de Pietro de Cortona. En 1558 empezó los frescos del Palazzo Pamphili en Valmontone, pero una disputa con su cliente provocó la destrucción de los mismos. Mola fue siempre un romántico, y sus realizaciones más logradas fueron el exótico cuadro *Pirata bárbaro* (1650; Louvre, París) y una hermosa serie de ermitaños en paisajes venecianos.

Mondrian, Piet 1872-1944

Pieter Cornelisz. Modriaan fue el hijo mayor de un maestro de escuela de Amersfoort, Holanda, y su nombre figura entre los de los mayores pioneros del arte abstracto. Sus composiciones austeras, de líneas horizontales y verticales y colores primarios, unidas a sus escritos teóricos, han tenido una influencia decisiva sobre el arte y la estética del siglo XX. Su padre, un calvinista, pensaba en hacer de él un maestro. Mondriaan terminó sus estudios y tenía ya veinte años cuando se decidió a inscribirse en la Academia de Bellas Artes de Amsterdam en 1892. Durante los quince años que siguieron, a pesar de su incansable trabajo, no tuvo mucho éxito. Enseñó, hizo retratos, copias y dibujos técnicos a fin de poder seguir adelante con su propia obra. Llegó a ser pintor de paisajes a la manera de contemporáneos holandeses como Jozef Israels y Maris. Las obras iniciales de Van Gogh le dieron la idea de vivir en Uden, una aldea de Brabante, en 1904. De regreso en Amsterdam en 1905, empezó a responder a las ideas modernistas. En 1908 conoció al pintor Jan Toorop en la isla de Walcheren. A partir de esa fecha empezó a pintar una sucesión de series —estudios de un faro, de un molino, del campanario de una iglesia, del mar y de las dunas y, especialmente, de un manzano— en las cuales realizó experimentos con las innovaciones de los divisionistas y de los fauves. En 1909 tuvieron lugar dos acontecimientos significativos. En enero, en el Stedelijk Museum de Amsterdam, expuso, junto con Jan Sluters y Cornelis Spoor, obras que los críticos conservadores atacaron por lo que consideraban su falta de equilibrio. El otro hecho importante fue que se unió a la Sociedad Teosófica de Holanda. La teosofía se convirtió en una alternativa al calvinismo y le proporcionó una teoria metafísica, de la cual surgió más tarde su teoría del arte. En los dos años que siguieron, su fama fue en aumento. En 1911 llegó a director del *Moderne Kunstring* de Amsterdam, y en la exposición de octubre de la sociedad, sus cuadros fueron colgados junto a las obras de los fauves, de los cubistas y de Cézanne. Por entonces empezó a firmar «Mondrian». En diciembre de 1911 se estableció en París, donde permaneció, salvo durante los años de la Primera Guerra Mundial, hasta 1938. Aunque París era uno de los centros del incipiente modernismo, Mondrian vivía aislado, sin fecuentar casi a los demás pintores. Sin embargo, en su obra se advierte la influencia del cubismo. Sus muestras en el Salon des Indépendants de 1913 merecieron comentarios elogiosos de Apollinaire. En 1914, sus representaciones de árboles, fachadas de edificios y bodegones se habían convertido en configuraciones de destacadas líneas horizontales y verticales con alguno que otro arco, coloreado todo con pálidos tonos pastel. Sin embargo, al igual que las demás obras cubistas, siguieron basadas, esencialmente, en motivos individuales. Mondrian regresó a Holanda en 1914

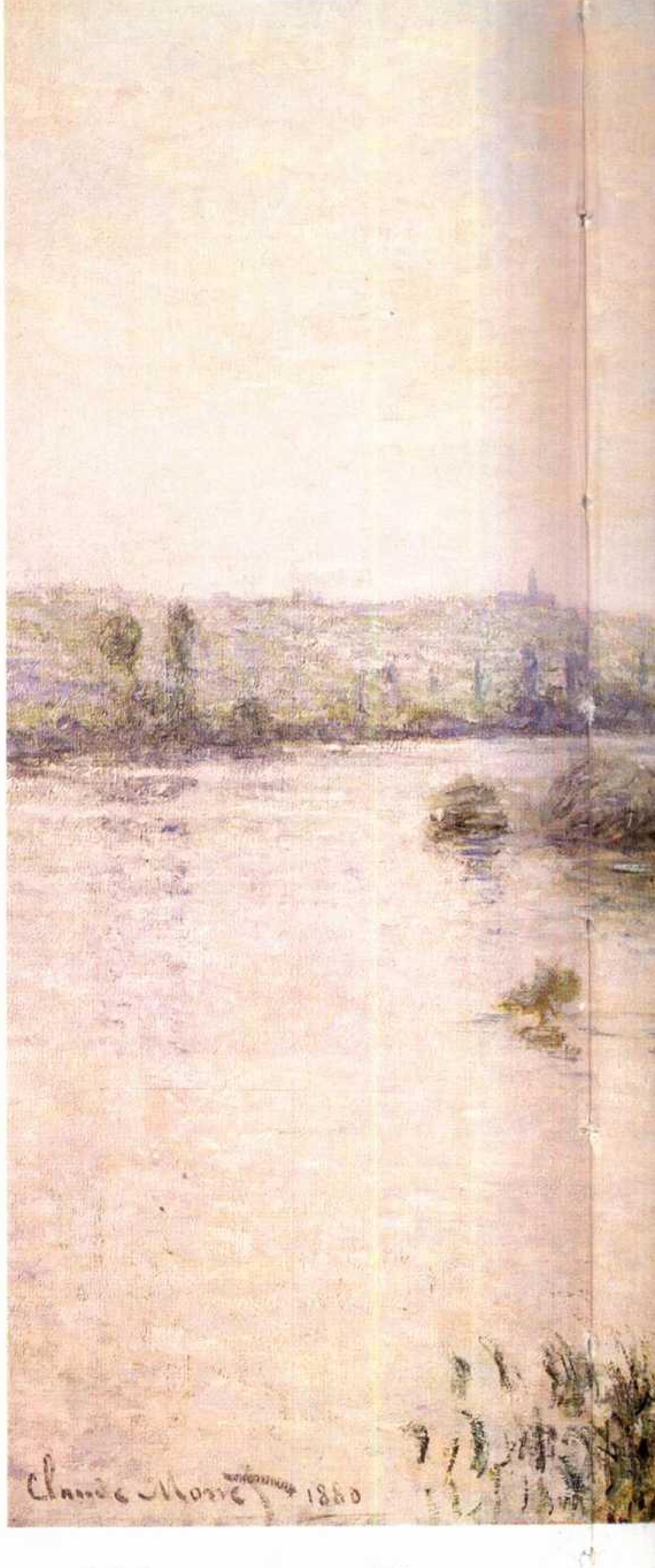


Pier Mola: *José y sus hermanos;* frescos; 1636-7. Palazzo del Quirinale, Roma.

para estar junto a su padre en su lecho de muerte. El estallido de la guerra le obligó a permanecer en su país durante cinco cruciales años. Volvió a pintar marinas, y su secuencia de estudios titulados *Pier y el océano* confirmó su necesidad de abandonar el motivo individual por una expresión más universal. Al mismo tiempo encontró tres amigos y un protector, Salomon Slijper. Su primer amigo fue un pintor más joven que él, Bart van der Leck, quien también estaba explorando en el terreno de la abstracción. Juntos crearon un sistema limitado a formas rectangulares. La segunda amistad de este período fue la de M. H. J. Schoenmaekers, un filósofo cuyo libro *Nueva imagen del mundo,* casi el único volumen que poseía Mondrian, ejerció una gran influencia sobre su teoría del arte. El tercer amigo fue C. E. M. Kupper (conocido también como I. K. Bonset entre los dadaístas). Con el nombre de «Theo van Doesburg». Kupper fundó con Mondrian el movimiento *De Stijl* y la publicación periódica del mismo nombre en 1917. *De Stijl* era un movimiento partidario de la abstracción, de la unificación de las artes y de la creación de nuevos valores para la humanidad. En el periódico *De Stijl*, Mondrian empezó a publicar su teoría del arte. En 1919 escribió: «El artista verdaderamente moderno toma conciencia de la abstracción en una emoción de la belleza; es consciente del hecho de que la emoción de la belleza es cósmica, universal». Por consiguiente, sostiene que el arte moderno dejará de lado «la forma y el color naturales. Por el contrario, deberá encontrar su expresión en la abstracción de la forma y del color, es decir, en la línea recta y en el color primario claramente definido». Justificó su extrema abstracción diciendo: «Encontramos que en la naturaleza todas las relaciones están dominadas por una única relación

Piet Mondrian: *Composición con amarillo;* óleo sobre tela; 46 × 74 cm.; 1930. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

primordial definida por la oposición de dos extremos». En pintura, esta relación primordial debe representarse por medio de horizontales y verticales «que forman el ángulo recto. Esta relación posicional es la más equilibrada de todas... y contiene a todas las demás relaciones». Estaba convencido de que su austero sistema contenía realmente todas las demás relaciones y expresaba la armonía universal. De modo que, cuando en 1925 Van Doesburg basó sus composiciones en diagonales, Mondrian denunció su actitud y abandonó *De Stijl*.
La teoría precedió a su práctica madura. En 1919, cuando regresó a París, adoptó una severa forma rectilínea. Pero hasta 1921 no dio con la relación primordial última, que consistía en cruzar bandas horizontales y verticales negras sobre blanco: descarnadas cuadrículas a las que agregaba rectángulos ocasionales de color rojo, amarillo y azul primario. En estas formas austeramente restringidas encontró un tema susceptible de infinitas variaciones que desarrolló con grave integridad durante otros veinte años.
Los últimos años de Mondrian estuvieron llenos de acontecimientos. En septiembre de 1938, perturbado por las perspectivas de una guerra, dejó París para trasladarse a Londres, donde fue acogido amistosamente por el círculo de artistas abstractos reunidos en torno a Ben Nicholson y Barbara Hepworth. En 1940, una bomba que cayó cerca de su estudio de Londres hizo que buscara refugio en Nueva York. Allí estableció otro estudio desnudo, semejante a una celda, idéntico en lo esencial a los que había abandonado en París y en Londres.
La experiencia neoyorquina resultó estimulante. Los rascacielos eran como una concreción de su arte. Esto y la música de jazz, que le había gustado siempre, le llevaron a una transformación extrema de su arte que casi rayaba con el rechazo de sus propios principios.
Produjo algunas de sus composiciones más brillantes, como *Broadway Boogie* (1942-3; Museum of Modern Art, Nueva York) y *Victory Boogie Woogie* (1943-4; Tremaine Collection, Meridien, Connecticut), *Trafalgar Square* (1939-43; Museum of Modern Art, Nueva York), y *New York City I* (1942; Sidney Janis Gallery, Nueva York).
En enero de 1942 tuvo su primera exposición individual en la galería Valentin Dudensing de Nueva York. Mondrian murió de neumonía en el Murray Hill Hospital de Nueva York, un mes antes de cumplir los setenta y dos años.



Claude Monet: *El Sena en Lavacourt;* óleo sobre tela; 98 × 149 cm.; 1880. Dallas Museum of Fine Arts.

Monet, Claude 1840-1926

El pintor impresionista francés Claude Oscar Monet nació en París, pero pasó su infancia en las costas del canal de la Mancha, en Le Havre. Se hizo un nombre en el lugar como caricaturista, pero Eugène Boudin, que vivía allí y a quien conoció c. 1856, le convenció para que se dedicara a pintar paisajes.
Monet hizo su debut en público en la exposición del Salón de 1865, donde expuso dos grandes marinas (entre ellas *La Pointe de la Hève*, Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas) cuyos trazos fluidos pero concisos hablan de su deuda para con Jongkind. Inspirado por el éxito de estos cuadros, en el verano de 1865 concibió un ambicioso proyecto, una escena campestre al aire libre que medía aproximadamente 6 × 8 m. En este *Déjeuner sur l'Herbe* de 1863 trató de reinterpretar el tema del conocido cuadro de Manet *Le Déjeuner sur l'Herbe* tratando las figuras de una manera más natural de como lo había hecho Manet y colocándolas en una ambientación e iluminación naturales más convincentes. No pudo terminar esta enorme tela (esbozo al óleo; 1865; Museo Estatal Pushkin de Bellas Artes, Moscú), pero concretó un proyecto similar en *Mujeres en el jardín* (1866-7; Musée du Jeu de Paume, París), un cuadro de 2,56 × 2,08 m., pintado en su mayor parte al aire libre. *Mujeres en el jardín* fue rechazado en el Salón de 1867, y Monet no volvió a pintar jamás al aire libre cuadros de tales dimensiones.
Al mismo tiempo realizaba experimentos importantes en telas más pequeñas. En *Terraza en Sainte-Adresse* (1867; Metropolitan Museum, Nueva York) y en las tres vistas de París, pintadas todas en 1867, adoptó un punto de vista elevado; evitó un enfoque central único en su composición a fin de dar idea de la animación y multiplicidad, características de nuestra manera de ver las escenas que transcurren a nuestro alrededor.
La temática de Monet de esta época le coloca firmemente entre los pintores interesados por las escenas urbanas y por las figuras de moda en su intento de convertirse en pintores de la vida moderna.
A fines de la década de 1860, Monet estaba llevando a cabo también sus observaciones sobre la luz y el color, buscando maneras de plasmar de una forma rápida y directa los efectos naturales sobre la tela. Sus estudios de La Grenouillère



de 1869, aunque por entonces él no los consideró pinturas acabadas, muestran la libertad de que podía hacer gala en la utilización de la pintura y del color. Durante la guerra franco-prusiana de 1870-1 Monet vivió en Londres, y allí vio por primera vez el arte de Joseph Mallord William Turner. Sin embargo, los cuadros que pintó inmediatamente después de su regreso a Francia en 1871, no representan signos evidentes de la influencia de Turner, sino que más bien constituyen la continuación de una faceta de su obra de fines de la década de 1860, su preocupación por las variaciones del clima y de la luz. A este respecto, los cuadros de La Grenouillère de 1869 constituyen una anticipación del curso que habría de tomar su arte. Durante la década de 1870, Monet se concentró en paisajes de dimensiones más reducidas. Muchos de ellos muestran escenas de los alrededores de Argenteuil, un pueblecito sobre el Sena situado a algunos kilómetros de París, río abajo y donde vivió entre 1872 y 1878. La técnica y el colorido de estos cuadros presentan grandes variaciones en respuesta a lo variado de las escenas naturales que el pintor tenía ante sus ojos. En 1873 su técnica se había convertido en una especie de taquigrafía representativa, tan adaptable que le permitía transmitir los efectos más diversos del clima y de la luz. Un ejemplo de estas preocupaciones es el cuadro de rápida ejecución titulado *Impresión: amanecer* (Musée Marmottan, París), que dio nombre a los impresionistas cuando fue incluido en la primera exposición colectiva que éstos organizaron en 1874. Sin embargo, por ese entonces, estas telas tan sucintas no eran el punto principal de la obra de Monet. Al mismo tiempo que esta pintura, a la que su autor llamó *Impresión* para indicar que se trataba meramente

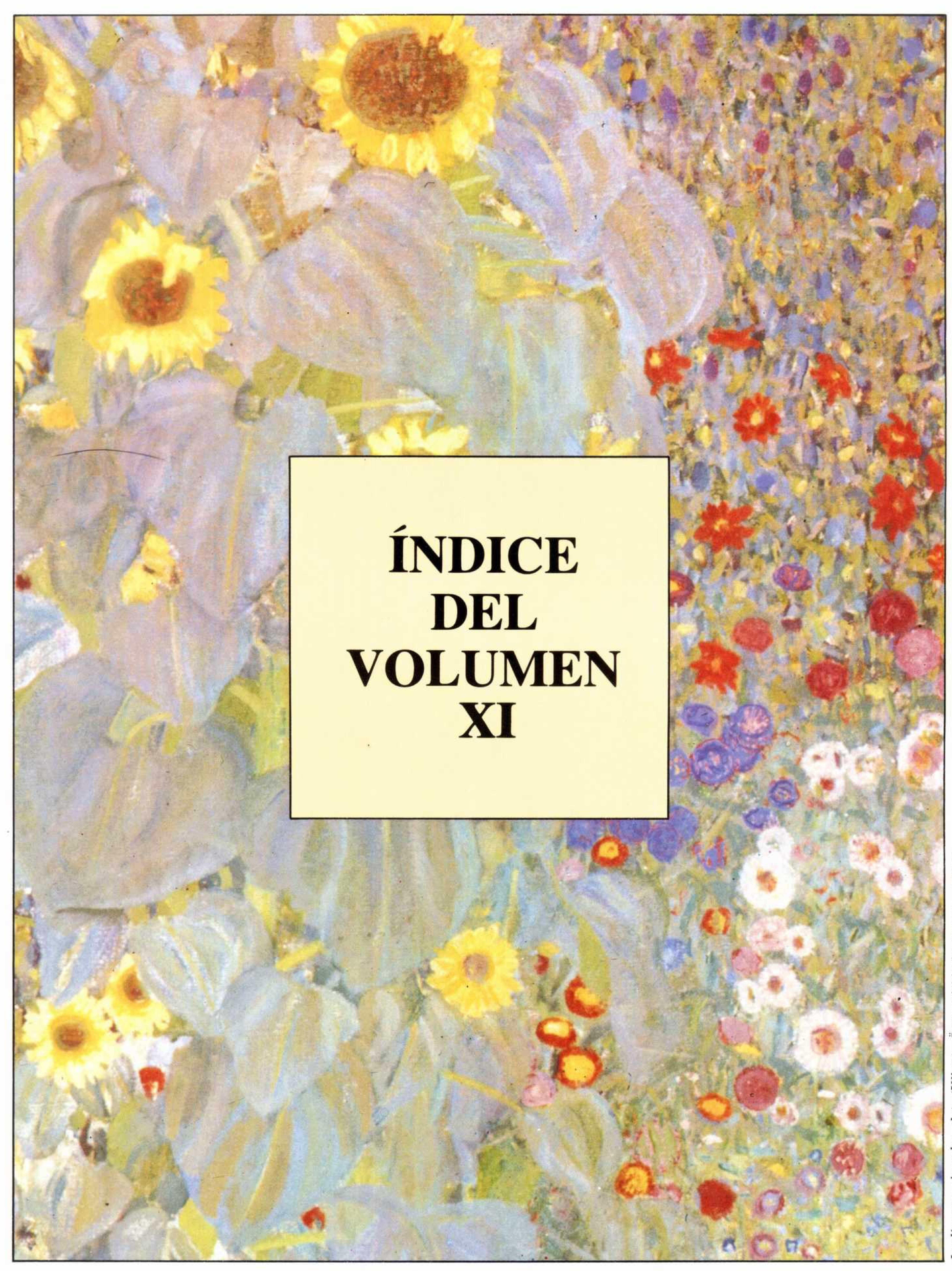
de un boceto, Monet expuso también otras más acabadas, como el *Boulevard des Capucines* (Museo Estatal Pushkin de Bellas Artes, Moscú).
En las siguientes exposiciones colectivas de la década de 1870, Monet mantuvo la misma configuración, incluyendo los apuntes rápidos y ocasionales del natural, pero junto a ellos telas más minuciosamente elaboradas.
Durante esta década, la fluidez y variedad de trazos de Monet fue acompañada de un empleo cada vez más atrevido del color.
Tanto la vida de Monet como los temas de sus cuadros cambiaron durante la década de 1880.
Se alejó de la zona de París, internándose más en el valle del Sena, hasta que finalmente se estableció en Giverny, donde pasó el resto de su vida. Al mismo tiempo empezó a participar menos en las exposiciones de los impresionistas, movido, al parecer, por la idea de que su notoriedad había lesionado sus perspectivas comerciales.
También, durante la década de 1880, su utilización del pincel se volvió más elaborada. En la década anterior presentaba grandes variaciones incluso en distintas partes de un mismo cuadro; pero en la de 1880 llegó a establecer vínculos en cuadros enteros mediante los ritmos recurrentes, como en *Tormenta en Belle-Isle* (1886; Musée du Jeu de Paume, París), en la cual las pinceladas arrolladoras transmiten la violencia de la tormenta y al mismo tiempo crean una rica configuración superficial en el cuadro.
Durante este período, Monet empezó a reelaborar sus cuadros en el estudio cada vez con mayor asiduidad. Esto lo hacía, en parte, por razones prácticas. A medida que su vista se volvía más sensible a los cambios más sutiles de los efectos naturales, menor era el tiempo que podía dedicar a un cuadro antes de que el efecto que quería pintar se modificase por cambios en la luminosidad.
Por esto se veía obligado a pintar en el estudio a fin de poder acabar una obra. No obstante, llegó a encontrar un valor más positivo en el trabajo de estudio, dándose cuenta de que podía juzgar mejor sus cuadros cuando estaba apartado de su tema.
El trabajo en el estudio cobró aún mayor importancia después de 1980 cuando se embarcó en la realización de una sucesión de series de cuadros sobre temas individuales con diferentes iluminaciones.
Las primeras de éstas fueron un grupo de quince cuadros de almiares expuestos en 1891 (tres en el Art Institute of Chicago; dos en el Museum of Fine Arts, Boston; uno en el Musée du Jeu de Paume, París; otro, en la National Gallery of Scotland, Edimburgo, y otro, en el Metropolitan Museum, Nueva York). En sus ricas armonías de color, estas pinturas son la continuación de su obra de la década de 1880.
En series posteriores, como la de *La catedral de Rouen* (1892-4; cinco en el Musée du Jeu de Paume, París), los esquemas de color de Monet se hicieron más elaborados aún, y sólo lejanamente se relacionaban con el efecto inicial de la luz sobre la fachada de piedra de la catedral. Las superficies encostradas de color de estos cuadros, en las que ha desaparecido la animación de la pincelada dinámica que Monet había usado durante la década de 1880, evocan el efecto armonizador del sol, pero son también vestigio de los largos períodos de trabajo en el estudio.
Después de 1900, Monet se centró de nuevo en un tema, que sirvió de puente entre el arte y la naturaleza: el elaborado jardín acuático, con árboles y lirios de agua, que había construido cerca de su casa de Giberny. Al principio lo pintó en series de telas individuales, y luego, después de 1914, se embarcó en un plan largamente acariciado de transformación del estanque en tema de un decorado continuo para cubrir las paredes de una habitación.



Claude Monet: *El puerto de Zaandam:* óleo sobre tela; 47 × 74 cm.; 1871. Colección privada.

Este proyecto quedó finalmente acabado en las dos salas ovales de decoraciones de lirios acuáticos instaladas después de la muerte de Monet en la Orangerie de París siguiendo las instrucciones precisas del pintor. Las grandes telas que componen esta decoración, aproximadamente de dos metros de altura, fueron pintadas en el estudio, pero según bocetos realizados al aire libre. Constituyen un friso continuo de agua, sin horizonte, y recortado por algún que otro árbol. Las superficies del agua están sembradas por grupos de lirios y por el reflejo de los árboles y del cielo. Monet amplió su pincelada para adecuarla a la escala de la obra.
Los lirios están representados mediante atrevidos trazos caligráficos que, cuando se los mira de cerca, flotan libremente sobre la superficie pictórica. Sin embargo, mirados desde lejos, se unen formando parte del efecto continuo de la luz y de la atmósfera, subrayado por su esquema unificado de color en el que predominan los verdes y azules tenues.
Hasta el final de su vida, el objetivo fundamental de Monet siguió siendo «plasmar mis impresiones ante los efectos más efímeros», tal como él mismo lo dijo en 1926 con una frase que podía haber usado también cincuenta años después. Su evolución como artista reside en las diversas maneras de realizar este propósito.





ÍNDICE DEL VOLUMEN XI

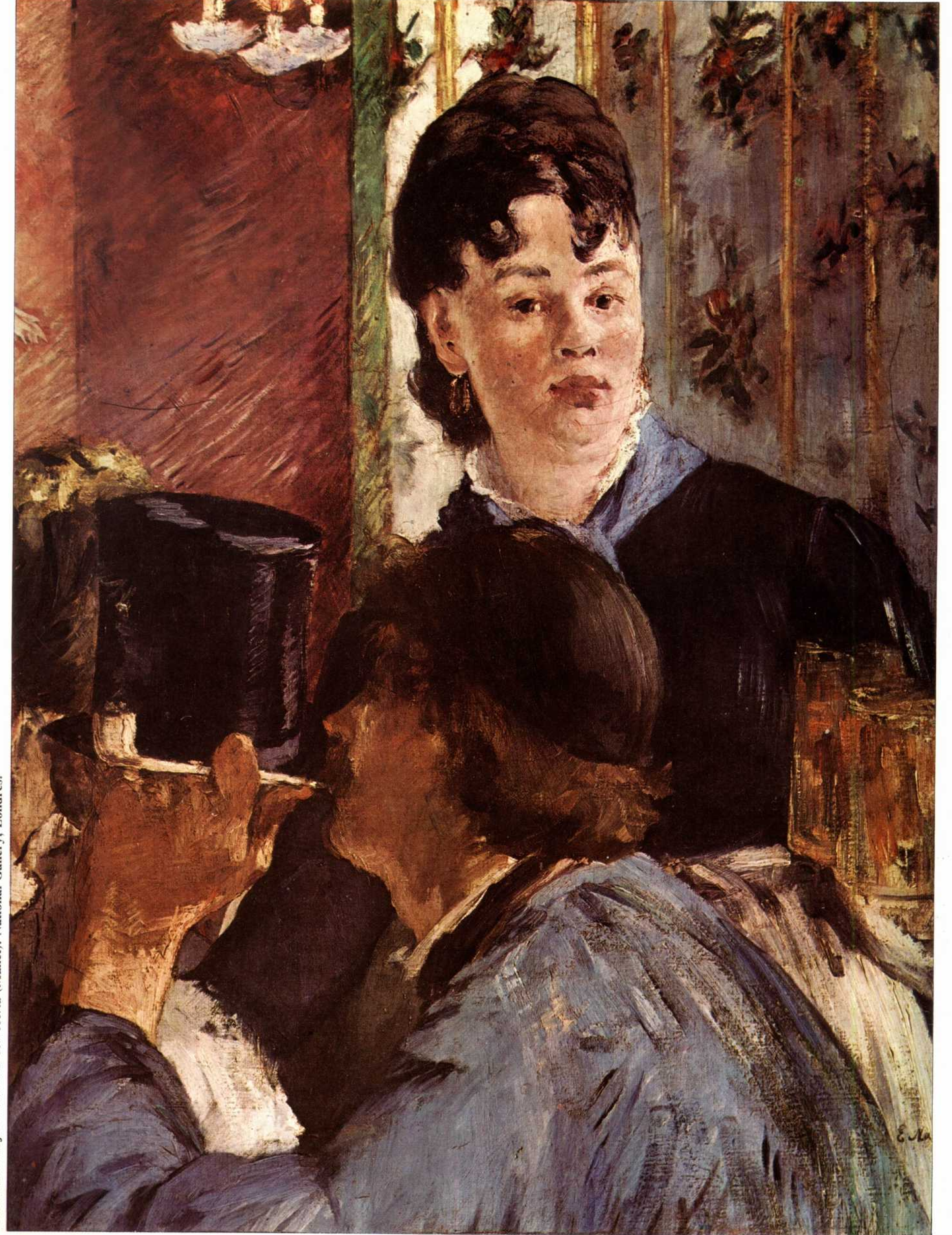
Jardín con girasoles, det. (Klimt). Österreichische Galerie, Viena.



Retrato del obispo Hoadly (Hogarth). Tate Gallery, Londres.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

William Hogart: La mañana 1530
Jan van der Heyden: El Huis tan Bosch en La Haya 1531
Edward Hicks: El reino pacífico 1532
Joseph Highmore: El Sr. Oldman y sus amigos 1532
Nicholas Hilliard: Retrato de un joven 1533
Roger Hilton: Desnudo (Desnudo a gatas) 1533
Ando Hiroshige: El jardín de los lirios en Horikiri 1534
Ivon Hitchens: Amapolas en un jarrón 1534
Meyndert Hobbema: Paisaje de bosque con cabaña 1535
David Hockney: Hombre duchándose en Beverly Hills 1536
Ferdinand Hodler: La noche 1537
William Hogarth: El artista con su perro 1538
Ferdinand Hodler: Un pobre hombre 1539
Hans Hofmann: Efervescencia 1539
Katsushika Hokusai: Fuji con tiempo despejado 1540
Hans Holbein *el Joven*: Retrato de Desiderio Erasmo 1542
Hans Holbein *el Joven*: Retrato de sir John Godsalve 1543
Winslow Homer: Jugando al látigo 1543
Gerrit van Honthorst: Cristo ante el Sumo Sacerdote 1544
Pieter de Hooch: Figuras bebiendo en un patio con emparrado 1545
Jean-Antoine Houdon: Madame de Serilly 1546
John Hoyland: 17.3.69 1546
Huang Kung-wang: Morada de las montañas Fu Ch'un 1547
Arthur Hughes: Ofelia 1548
Holman Hunt: La dama de Shalott 1550
Robert Indiana: El sueño americano 1552
J. A. D. Ingres: La bañista de Valpinçon 1553
George Innes: Short Cut, Watching Station, N. J. 1554
Jean Ipoustéguy: La muerte del padre 1554
Alexei Jawlensky: Retrato de Clothilde Sajarov 1555
Augustus John: Retrato de W. B. Yeats 1556
Jasper Johns: Cero a través de Azul 1557
Cornelius Johnson: La familia de Arthur, Lord Capel 1557
Allen Jones: Hombre mujer 1558
Johan Jongkind: El puerto de Honfleur 1559
Jacob Jordaens: Estudios de un hombre barbado... 1559
Jacob Jordaens: Los cuatro Evangelistas 1560
Donald Judd: Sin título 1560
Justo de Gante: Comunión de los Apóstoles 1561
Wassily Kandinsky: Panel III 1562
Angélica Kaufmann: La desesperación de Aquiles 1564
Charles Keene: Puerto de Southwold 1565
Ellsworth Kelly: Verde, azul y rojo 1566
Ernst Kirchner: Autorretrato con gato 1566
R. B. Kitaj: De Londres (James Joll y John Golding) 1567
Paul Klee: Fuego en la tarde 1567
Yves Klein: I. K. B. 79 1568
Franz Kline: Pintura n.º 7 1570
Max Klinger: Hacia la belleza 1570
Oskar Kokoschka: El río Elba cerca de Dresde 1571
Willem de Kooning: Mujer y bicicleta 1572
Philips Koninck: Extenso paisaje con carretera junto a unas ruinas 1573
Utagawa Kunisada: Luz de luna 1574
Wifredo Lam: La jungla 1576
Nicolas Lancret: Dama y caballero con dos niñas 1576
Sir Edwin Landseer: Ganado Silvestre de Chillingham 1577
Georges de la Tour: El sueño de San José 1578
Giovanni Lanfranco: El milagro de los panes y los peces 1579
Mijail Larionoff: Mujer caminando por el bulevar 1579
Francesco Laurana: El arco triunfal de Alfonso I en Nápoles 1580
Maurice de la Tour: Retrato de Jean Restout 1582
Henri Laurens: Payaso 1582
Thomas Lawrence: Charles William Lambton (El muchacho rojo) 1583
Charles Le Brun: Eberhard Jacob y su familia 1584
Fernand Léger: La ciudad 1584
Frederic Leighton: Devanando la madeja 1586
Sir Peter Lely: Dos damas de la familia Lake 1587
François Lemoyne: Perseo y Andrómeda 1588
Louis Lenain: La familia de la lechera 1589
Leonardo da Vinci: Autorretrato 1589
Leonardo da Vinci: Virgen y Niño (Madonna Benois) 1590
Leone Leoni: Ferrante Gonzaga triunfante 1592
Wyndham Lewis: Una batería bombardeada 1594
Liang k'ai: El sexto noble cortando bambú 1594
Liberale da Verona: San Martín y el mendigo 1595
Roy Lichtenstein: Takka Takka 1595
Hermanos Limburg: Enero 1596
Max Liebermann: El paseo del loro en el zoo de Amsterdam 1597
Richard Lindner: Disneyland 1598
Jacques Lipchitz: Madre e hijo 1598
Fra Filippo Lippi: Virgen y Niño 1600
Filippino Lippi: Tobías y el ángel 1601
El Lissitzky: La «Sala abstracta» del artista 1602
Stefan Lochner: Virgen con guirnalda de rosas 1603
Pietro Lombardo: Ángel 1603
Tullio Lombardo: Adán 1604
Pietro Lorenzetti: Descendimiento de la Cruz 1605



Camarera con jarras en una cervecería (Manet). National Gallery, Londres.

Pietro Lorenzetti: La Última Cena 1605
Lorenzo di Credi: Autorretrato 1606
Lorenzo Lotto: Retrato de un caballero con una capa de seda negra 1607
Philip de Loutherbourg: Coalbrookdale por la noche 1608
L. S. Lowry: Flores en la ventana 1609
Morris Louis: Vav 1609
Lucas van Leyden: Los jugadores de naipes 1610
Bernardino Luini: Virgen y Niño 1610
Stanton Macdonald-Wright: Sincromía en púrpura 1611
F. E. McWilliam: Retrato de Elizabeth Frink 1612
Pedro Machuca: Palacio de Carlos V en Granada 1613
Nicolaes Maes: Retrato de mujer 1614
Maestro de Flémalle: La Virgen y el Niño ante un guardafuegos 1615
Maestro del Duque de Bedford: El edificio del arco 1616
Maestro de los fresco de Isaac: Pietá 1617
Maestro de Naumburg: Hermann y Reglindis 1618
Maestro de Moulins: La Natividad 1618
Maestro de Sta. Cecilia: El retablo de Santa Cecilia 1619
Maestro Francke: Fragmento del retablo de Santo Tomás 1620
Francesco Maffei: Los israelitas comparten el maná 1621
Alessandro Magnasco: Escena de la Inquisición 1621
René Magritte: Memoria 1622
Aristide Maillol: Perfil de una jovencita 1623
Lorenzo Maitani: Det. de El Juicio Final 1624
Kasimir Malevich: Un inglés en Moscú 1625
Jean Malouel (atrib.): Pietá 1626
Eduard Manet: Estudio de mujer 1627
Edouard Manet: Carreras en Longchamp 1627
Edouard Manet: Villa en Rueil 1628
Andrea Mantegna: La agonía en el huerto 1630
Carlo Maratti: Autorretrato 1631
Franz Marc: Dos gatos 1632
Hans von Marées: Autorretrato con Franz Lenbach 1632
Margaritone d'Arezzo: Virgen con el Niño entronizados, con escenas de la Natividad y de vidas de santos 1633
Marino Marini: Jinete 1633
Marisol: La familia 1634
John Martin: El descenso de las aguas 1635
Masaccio: Boceto de un estudiante 1635
Masaccio: Madonna y Niño con ángeles 1636
Maso di Banco: San Silvestre vuelve a la vida a dos brujos 1638
André Masson: Batalla de los peces 1639
Masolino: Det. de San Pedro resucitando a Santa Tábita 1639
Quentin Massys: El banquero y su esposa 1640
Mateo de Santiago: El Pórtico de la Gloria 1641
Henri Matisse: Danza 1642
Henri Matisse: El cisne 1642
Roberto Matta: Le Vertige d'Eros 1643
Matteo di Giovanni: Asunción de la Virgen 1644
Israel van Meckenem *el Joven:* El artista y su esposa Ida 1645
Melozzo da Forlí: Un ángel músico 1645
J.-L.-E. Meissonier: El emperador Napoleón III en Solferino (24 de junio de 1859) 1646
Adolf von Menzel: Estudios de un trabajador comiendo 1647
Anton Mengs: Autorretrato 1647
Hans Memmling: La presentación en el templo 1648
Gabriel Metsu: Hombre y mujer sentados al lado de una espineta 1649
Michelozzo di Bartolomeo: Virtud 1650
Miguel Ángel: La creación del hombre 1651
Miguel Ángel: Estudio para la creación de Adán 1652
Miguel Ángel: Joel 1652
J. E. Millais: Sir Isumbras en el vado, sueño del pasado 1654
Jean-François Millet: Las espigadoras 1655
Mino de Fiesole: Retrato de Astorgio Manfredi 1656
Joan Miró: Mujeres y pájaros a la luz de la luna 1656
Mirón: Discóbolo 1657
Amadeo Modiglini: Cabeza de mujer con sombrero 1658
Laszlo Moholy-Nagy: Modulador luz-espacio 1659
Pier Mola: José y sus hermanos 1661
Piet Mondrian: Composición con amarillo 1661
Claude Monet: El Sena en Lavacourt 1663
Claude Monet: El puerto de Zaandam 1664





11

HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE

sarpe